ΙΑΣΩΝ
БИБЛИОТЕКА
ЈАЗОН

Књига 16

ИВАН М. ЂОРЂЕВИЋ

СТУДИЈЕ СРПСКЕ СРЕДЊОВЕКОВНЕ УМЕТНОСТИ

Приредили
ДРАГАН ВОЈВОДИЋ и МИОДРАГ МАРКОВИЋ

ЗАВОД ЗА УЏБЕНИКЕ
Београд, 2008

Рецензенти
др СРЕТЕН ПЕТКОВИЋ
др СМИЉКА ГАБЕЛИЋ

Уредник
НЕБОЈША ЈОВАНОВИЋ

Одговорни уредник
НЕБОЈША ЈОВАНОВИЋ

За издавача
проф. др РАДОШ ЉУШИЋ,
директор и главни уредник

СКЕНИРАО
Теодор Анагност

ISBN 978-86-17-14740-0

Садржај

ИКОНОГРАФСКА ИСТРАЖИВАЊА

АНТИКА И СРЕДЊИ ВЕК

Стари и Нови завет на улазу у Богородицу Љевишку

На потрбушју лука на главном улазу у спољну припрату призренске цркве Богородице Љевишке[1] насликане су две крилате фигуре, одевене у античке хаљине (сл. 1 и 2). Фигура на северној половини лука држи у руци усправљену рипиду, на којој је попрсје Христа Емануила са свитком у руци, а сигнирана је **истина прїиде** (сл. 2). Она је светлог инкарната и у светлоружичастој одећи. Фигура на јужној половини лука, тамне пути, оборена погледа, и са зубљом окренутом надоле, вероватно угашеном, пандан је оној првој. Изнад ње стоји делимично уништен натпис: **сѣнь прѣиде** (сл. 1).

Ове две фигуре представљају персонификације Старог и Новог завета и то је, колико се данас зна, једина представа овакве врсте у византијском сликарству.

Интересовање за њих до сада је показао мали број истраживача. Прва их је уочила и поменула, али не дајући и потпуно разрешење, Драга Панић[2] која је забележила да су ове фигуре у спољној припрати везане за „тему смењивања двају Завета". Последњи истраживач који је ову представу испитивао јесте професор Светозар Радојчић[3] који нам је постављањем проблема указао на правац даљег истраживања. Он сматра да су поменуте фигуре „антитеза дана и ноћи", персонификација Новог завета дан, а Старог завета ноћ. Њега су на овакво тумачење навела три елемента. Један је да је северна фигура светлог колорита, а јужна тамног. Други, да северна фигура носи рипиду на којој је попрсје Христа Емануила, и то рипиду у облику Сунца – што је уопште био начин сликања светлости у оно време – док јужна фигура има у руци угашену зубљу. И трећи елемент, несумњиво исто толико важан

---

1 С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 88–96.
2 Д. Панић, *Богородица Љевишка*, Београд 1966, 88–96.
3 С. Радојчић, *н. д.*, 93.

као и прва два, чине натписи. Изнад персонификације Новог завета стоји **истина прıидє**, а изнад персонификације Старог завета **сѣнь прѣидє**. Међутим, С. Радојчић мисли да за овакву представу извор не треба тражити у ученим теолошким текстовима, већ да је инспирација сликарима била црквена поезија.[4] Он при том доноси и једну песму чији текст даје готово потпуно решење проблема.[5]

Чини се да представа у Богородици Љевишкој има нешто сложенију симболику и да, због тога што је она досад једина позната ове врсте у византијском сликарству, ваља наставити са испитивањем и покушати да се дође до једног можда целовитијег решења. Изглед, натписи и место представе биће нам полазна тачка прво формалног, а потом и идејног објашњења.

Посматрајући персонификације Старог и Новог завета на споменицима уметности Запада и Истока могу се установити две групе: једна, заступљена у сликарству и ситној пластици, у којој су персонификације дате у сцени Распећа[6]; друга, у сликарству и монументалној скулптури, у којој су персонификације постављене на портал.[7]

У сцени Распећа налазе се Црква и Синагога (имена која употребљавају истраживачи на Западу) испод крста, и то с Христове десне стране Црква прихвата крв Распетог у кратер, њу приводи један анђео, док са супротне стране Синагогу одводи други анђео. На византијским споменицима персонификације се директно називају Нови и Стари завет (ἡ διαύήχη)[8]. За нас је овде важан још један детаљ. Наиме, изнад десног крака крста налази се представа Сунца, дакле на истој страни на којој је персонификација Цркве, док је изнад левог крака представа Месеца. Са те стране је персонификација Синагоге. Ова два односа: Сунце – Црква и Месец – Синагога[9], сачињавају битан елемент представа у Богородици Љевишкој. У основној ликовној концепцији призренских представа и тих истих у Распећима очевидна је разлика, али не и у идеји.

---

4 *Исто.*

5 *Fragmenta chiliandarica paleoslavica*, B. Hirmologium, Copenhagen 1957, 43v. и 43r.

6 W. Seiferth, *Synagoge und Kirche im Mittelalter*, München 1964, са добром библиографијом.

7 *Исто.*

8 Нпр., неписмено сигниране на изгубљеном охридском окову као: **И нєа дуаж ук`** (sic!) **и И палєа діажику** Уп. Н. П. Кондаков, *Македония*, Санктпетербургъ 1909, с. 273, т. XIII.

9 Слична символика је приказана на једној икони Распећа XIV века из Москве цариградског порекла, где је један анђео налакћен као да разговара са Сунцем, а други свом снагом гура Месец са слике. Уп. W. Felicetti–Liebenfels, *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei*, Olten – Lausanne 1956, t. 83 A.

Иконографија друге групе слична је првој, само је она у тесној вези са самим улазом у храм и његовом симболиком. На многим порталима великих катедралних цркава Европе стоје две монументалне фигуре: с једне стране Црква, са путиром, усправљеним копљем – заставом и правог погледа, и с друге Синагога, са сломљеним копљем – заставом, копреном преко очију, оборене главе.[10] Доследност у примени ова два система представљања персонификација Старог и Новог завета, у ствари олакшава разматрање и изучавање порекла ове појаве. Треба нагласити, међутим, да је дошло до одступања у другој групи, и то у два споменика монументалног сликарства: на западном зиду изнад портала у унутрашњости цркве Св. Сабине у Риму, из V века[11], првом сачуваном споменику на којем су представљене персонификације Старог и Новог завета на улазу у храм – и у Богородици Љевишкој.

Да бисмо се приближили проблему представе у Призрену, треба се пре свега осврнути на идеје које су вероватно биле инспирација уметницима за стварање оваквог иконографског решења у западној и византијској уметности.

Када је Паул Вебер још 1894. године писао о Цркви и Синагоги у средњем веку и њиховом односу са духовним позориштем, порасло је интересовање за ту проблематику.[12] И сам Вебер доноси неке текстове којима ће тумачити бар један део споменика западне уметности. Издвојио је један спис, који се приписује св. Августину, а који је настао, изгледа, по узору на један други, у фрагменту сачувани, с насловом „De Synagogae defectu“ – дело Кирила Александријског.[13] Назив му је „Dialogus de altercatione Ecclesiae et Synagogae“.[14] Вебер се као и каснији истраживачи и сви они који су писали о монументалним порталима и њиховој симболици, највише задржао на том спису, иначе врло занимљиво конципираном. Он има облик правног чина у коме се суде две жене, симболи Цркве и Синагоге, и у којем, наравно, побеђује Црква. Оваква концепција добиће свој пуни значај када се у готици буде формирала иконографија Цркве и Синагоге, јер ће нат-

---

[10] Црква и Синагога на порталима катедрала у Стразбуру, Бамбергу, Вормсу... Уп. W. Seiferth, *н. д.*, т. 32–38.

[11] W. Oaekshott, *Mosaiken von Rom*, Leipzig 1967, с. 100–101, т. 74.

[12] P. Weber, *Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältnis, erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge*, Stuttgart 1894.

[13] Migne, P. G. у: Fragmenta ex operibus dogmaticis IX, 1421–1424.

[14] Migne, P. L. 42, 1131–1140.

писи који ће објашњавати те представе бити инспирисани управо наведеним текстом.[15]

У византијској уметности, међутим, ситуација је сасвим другачија. Пре свега, треба рећи да су све персонификације Старог и Новог завета насликане у сцени Распећа, и да постоји један једини за сада познат изузетак: персонификације на улазу у Богородицу Љевишку.

Пишући о сликарству једне цркве у селу Мескле на Криту из 1303. године, А. Орландоса[16] је заинтересовао овај проблем јер је у поменутом храму наишао на персонификацију Цркве у сцени Распећа. Он је тим поводом сакупио све њему познате такве представе[17] и указао на један текст као могућу инспирацију сликарима. То је једно место из Великог канона Андрије Критског, које се чита у среду прве недеље поста, и где стоји: „Црква је пружила кратер на твојој страни животоносној из које је на нас потекао двоструки извор опроштаја и сазнања Старог и Новог, оба Завета, Спаситељу наш".[18]

Све што смо досад навели од тумачења и приказа западне и византијске уметности говори о реткости и сложености представе персонификација Старог и Новог завета у призренској катедрали. Сликар ексонартекса Богородице Љевишке није се инспирисао непосредно неким од поменутих текстова, мада је општа идеја о Старом и Новом завету и њиховом односу и овде присутна. Његова инспирација је, изгледа, прилично комплексна и састоји се од више различитих елемената. Изглед, натписи и положај ових крилатих фигура у сликаном простору спољне припрате пружају нам, верујемо, једно од решења.

Антитеза светлости и таме и њена симболика у вези са Старим и Новим заветом била је позната у уметности византијског света. Грчки сликари знају за такву симболику, а ова, изражена формом, има читаву предисторију коју ћемо изложити, јер се процес завршава представом у Богородици Љевишкој.

Париски грчки псалтир 139. пружа групу формалних аналогија за призренске фигуре. Од посебног су значаја три минијату-

---

15 R. Hamann – H. Weigert, *Das Strassburger Münster un seine Bildwerke*, Berlin 1928, с. 61.

16 A. K. Ορλανδος, *Δύο Βυζατινὰ μνημεῖα τῆζ, Δυτιχῆζ Κοήτηζ, Ἀρχεῖον τῶν βυζαντινῶν μνημείων τῆζ Ἑλλαδοζ*, VIII, Ἀθῆναι 1955/56, 154/160. О вези Великог канона Андрије Критског и појаве Цркве и Синагоге у сцени Распећа уп. В. Петковић, *Манастир Студеница*, Београд 1924, 44.

17 A. K. Ορλανδος, н. д., с. 159; међутим, аутор је имао у виду само представе сакупљене код G. Millet, *Recherches sur l'iconographie*, Paris 1916, 450.

18 Andreas Cretensis, *Magnus Canon*, Migne, P. G. 97, 1352.

ре, и то: Болест Језекије[19], Пролаз кроз Црвено море[20] и Исаијина молитва[21] која је у овом случају најважнија. Она садржи персонификације Дана и Ноћи. Ноћ, античка фигура плавог инкарната и хаљине, са спуштеном бакљом, стоји с десне стране Исаије, док је Дан, тј. Јутро, путо са подигнутом бакљом, изведен – изванредно као и све минијатуре тога рукописа – с леве стране пророка. Ноћ је сликана још једном, и то у сцени Пролаз кроз Црвено море. Ту се у горњем левом углу налази сигнирана допојасна женска фигура, урађена у плавом гризају.

Представе из Париског псалтира и Богородице Љевишке показују, у оба случаја, персонификације светлог и тамног инкарната. Исто тако, једна од њих, Стари завет, носи спуштену угашену, зубљу, а друга, Нови завет, рипиду са Христом, која личи на представу Сунца у представи Пут у Емаус из истог фрескоансамбла. И ова рипида – Сунце – преузета је, чини се, из веома богате иконографије уметности IX и X века којој припада и Псалтир бр. 139. У сцени Болест Језекије из Псалтира, сасвим уз бордуру минијатуре, насликано је Сунце истог облика као и рипида из Богородице Љевишке и у том Сунцу је уцртано попрсје Sol-a. Призренски Нови завет, дакле, уместо бакље носи рипиду, која замењује бакљу. Наравно, ово су само формалне аналогије. Илуминатор Париског псалтира преузео је идеју супротности светлости и таме, а и само приказивање, из честе антитезе Sol – Luna која се представљала у касноантичкој уметности на рељефима у вези са богом Митром[22] и из иконографије царске уметности, као што је она на украсу Константиновог славолука, на којем је поред непобедивог Сунца (Sol Invictus), показана Luna као исцрпно описана персонификација заласка и предстојеће таме: Luna управља своја кола на Oceanus – у (он је показан као бог мора) да нестане у таласима, док пред њом лети мали Hesperus (персонификација Вечери) с обореном бакљом.[23]

Митра, персијски бог Сунца, представљен је на каменим рељефима како жртвује бика, док су му с леве и десне стране *cautes* и *cautopates*,[24] два дадофора, два дечака са фригијским капама који

---

[19] H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscripts grecs de la Bibliothèque Nationale du VII^e au XIV^e siècle*, Paris 1929, t. XIV.

[20] Исто, т. XI.

[21] Исто, т. XIII.

[22] Б. Сарија, *Развитак Митрине култне слике у дунавским областима*, Старинар III, сер. 2, Београд 1925, с. 33–62; M. J. Vermaseren, *Corpus Inscriptorum et Monumentorum Religionis Mitriacae*, I, Hagae comitis 1956, т. 76 a, b.

[23] L. Curtius – A. Nawrath, *Das antike Rom*, München 1944, с. 49, т. 93.

[24] Б. Сарија, *н. д.*, с. 46.

држе бакље. *Cautes* држи уздигнуту бакљу а *cautopates* спуштену. Паралела није само у овоме, већ се на тим плочама приказују Sol и Luna. Због свих ових атрибута неки су покушали да повежу ову сцену са Распећем, јер су везе Митриног култа са хришћанством доста уочљиве.[25] Христос између Сунца и Месеца није рано показиван само на сликама Распећа, као на синајским иконама, већ и у призорима теофаније, на пример на минијатурама Вазнесења у Рабулином кодексу и на конзуларним диптисима, као Емануило на познатом барберинском рељефу у Лувру.

Представа у Призрену и њена тема са антитезом светлости и таме очевидно се везује за упоређења о пролазности таме и доласку непролазне светлости која се јављају и у касноантичким паганским и хришћанским веровањима. Порекло персонификација у Богородици Љевишкој везује се за идеје те врсте које су биле присутне у старој књижевности, уметности, философији и религији. Из тог општег извора потекле су и оне варијације на исту тему које су живеле у хришћанској побожној литератури, које су из старе већ покрштене мисли преузимале устаљене медитације и одговарајућа иконографска решења.

У византијској, руској и српској књижевности постоји неколико списа који говоре о тами, као о нечем што пролази, и о светлости као о нечем што долази.[26] Један такав пример С. Радојчић доводи у везу са персонификацијама у Љевишкој. У тој песми стоји: **нощи мимошдъши приближи сѧ день и свѣтъ весь миръ осїа**.[27] У наставку наилазимо на ове речи: **сего ради тѧ х҃валаѥть ангельстиинь чини**.[28] Можда би ово било објашњење што је нашим фигурама дат облик анђела. Даље стоји: **сѣньописаагo мрака гаданик разорь**.[29] Очевидно, сликар Богородице Љевишке зна за обичај да се персонификација Старог завета – у ствари Ноћи – слика тамне пути и мрких хаљина. И последњи навод, који гласи: **и насъ свѣтомь твоимь христе настави**,[30] има известан значај за иконографију наших представа (рипида са Христом). Ове речи, као и претходне, говоре о могућој вези ових општих места са персонификацијама у Призрену. Али, чини се да има и других могућих тумачења која се могу уклопити у ову сложену целину.

[25] J. Burckhardt, *Die Zeit Konstantinis der Grossen*, Wien, б. г., 147 и даље; B. Gabričević, *Mitreji*, Enciklopedija Jugoslavije 6, Zagreb 1965, 139.
[26] Ђ. Трифуновић, *Доментијан*, Београд 1963, 23–28.
[27] *Fragmenta chiliandarica...*, 43 v.
[28] *Исто*, 43 v.
[29] *Исто*, 43 r.
[30] *Исто*, 43 r.

Поред ових општих места о тами ■ светлости, постоје и неки примери где се мраком, названим „сенка закона", указује на пролазну важност старозаветног закона, и као пандан овоме, светлошћу, названом „Христос истина", говори о трајности јеванђеља. И један ■ други мотив преузети су из Светог писма, и то сенка закона из Посланице апостола Павла Јеврејима (8, 5; 10, 1), а Христос као истина из Јовановог јеванђеља (8, 12–14). Код Јована (1, 17) налазимо и смену старог Мојсијевог закона новим, тј. јеванђељем.

О смени двају завета говори ■ један тропар Службе посвећене архиепископу Арсенију од Данила II: **прѣиде стѣнь ꙁакона иꙁнемогы дѣлѡм(ь) бл(а)говѣствованїа твоѥго х(ристо)с истина сїающїи вьсе просвѣщаѥть**.[31] Знамо да у Призрену натписи кажу: **сѣнь прѣиде и истина прїиде**, а да је рипида у облику Сунца. Порекло овако исказаног места можемо наћи у октоиху, богородичином, источних стихира (ἀνατολιχά): **преиде сѣнь ꙁаконьнаꙗ, благодѣти пришьдьши. ꙗкоже бо коупина не сьгараше опалꙗѥма, тако дѣва родила ѥ си и дѣва пребыла си. вьмѣсто стльпа огньнаго, правьдьноѥ вьꙁсиꙗ сльнце. вьмѣсто моисеꙗ христось спасеник доушь нашихь.** Овај пример говори да су у књижевности источног света постојала општа места о смени Мојсијевог закона Христовим јеванђељем. Ипак, за нас је овде занимљиво и шта се све као слична антитеза доводи у везу са сменом два завета. Ту је запаљена купина која не сагореваше, ■ Богородица која и после Христова рођења остаде девица. Лепо је и место, о коме говори на неки начин и наша слика: Уместо Мојсијевог стуба, праведно Сунце. С обзиром на често певање октоиха, сматрамо да се у овом тексту може тражити могућа инспирација сликарима Богородице Љевишке.

На крају, када је реч о књижевним остварењима као могућим идејним надахнућима призренских сликара, поменимо да су се на тему смењивања два завета писале и беседе. Наводимо једину нама познату, кијевског митрополита Илариона, написану између 1037. ■ 1050. године, са насловом *О законе и благодати*.[32] Текст који је, како је утврђено, читао ■ преписивао Хиландарац Доментијан[33], гласи:

Законь бо предтечая бѣ и слуга благодати истинѣ; истина же и благодать слуга будущем вѣку, жизни нетлѣнній. Язаконь при-

---

[31] Рукопис Нар. библ. у Београду Р 18, стр. 77б.; *Србљак II*, Београд 1970, 33; *О Србљаку*, Београд 1970, 292, 409, 433.

[32] Н. К. Гудзий, *Хрестоматия по древней руской литературе XI–XVII веков*, Москва 1962, 30.

[33] М. П. Петровскій, уп. Ђ. Трифуновић, н. д., 18–19, 127.

вождааше възаконеныа къ благодатному крещенію, крещеніе же препущаетъ сыны своя на вѣчную жизнъ. Моисій бо и пророци о Христовѣ пришествіи повѣдаху.

И у овом цитату понавља се општа идеја „закон" – Стари завет – претходи „благодати" – Новом завету. Као што се види и следећи ставови могу бити у вези са иконографијом централног травеја спољне припрате Богородице Љевишке, где је приказан циклус Крштења, оивичен луковима са попрсјима пророка. Наставак беседе ученог митрополита говори нам да су сликари знали како да назову крилате фигуре:

И что успѣ законъ? Что ли благодать? Прежде законъ, потомъ благодати; прежде стѣнь ти, потомъ истина.

Текст митрополита Илариона свакако је парафраза неке беседе из византијске књижевности. По ком је византијском узору Иларион написао своје слово *О законе и благодати*, за сада је тешко рећи. Ипак, изгледа да је сликарима у Богородици Љевишкој био познат овај или неки други сличан текст, када су изразито богословску идеју, смену двају завета, илустровали персонификацијама.

Из свега што је досад изнето о антитези светлости и таме произлази следећи закључак: персонификације Старог и Новог завета су по изгледу копије античких и византијских узора Дана и Ноћи.

Изглед крилатих персонификација у Призрену показује да су се мајстори краља Милутина, по свој прилици сликар Астрапа са помоћницима, држали образованих учитеља који су се служили неким пажљиво класификованим иконографским предлошцима. У хришћанским текстовима на исту тему супротстављају се уопштени појмови: ноћ, дан; светлост, мрак; огањ, сунце. Персонификације на улазу у призренску катедралу, упоређене са касноантичким узорима, знатно су одређеније. У иконографији античке митологије строго су класификоване персонификације Сунца и Месеца као слике дана и ноћи, али њима претходе прелазни часови јутра и вечери: Aurora и Vesper. Према тој подели, призренске персонификације показују јутро и вече. Како је то разликовање било показано у касноантичкој уметности најбоље се може видети на патени из Parabiago-а (сада у Castello Sforzesco), из око 360–390. године.[34] На горњем делу показане су персонификације на колима: Сунце – Helios и Месец – Selena, али испред запрега лете крилате персонификације са бакљама: Зора (Aurora, όρυος) која подиже светлост и Вече (Vesper) која спušте пламен. Та суптилна игра о младој светлости и раној ноћи показана је у Призрену

[34] W. F. Volbach – M. Hirmer, *Early Christian Art*, London 1961, 331, т. 107.

на лику светлог анђела – он носи медаљон са ликом младог Христа Емануила, представника ране зоре; према томе мајстори у Љевишкој добро разликују: „истина дође..." и они је показују као младу светлост персонификацијом Aurorae.

На споменутој миланској патени Aurora и Vesper скоро су без одеће, али су те персонификације у старијој римској уметности показиване и одевене: нпр. Aurora у Помпејима у casa dei Vettii, која најбоље илуструје како су изгледале најближе античке паралеле призренским персонификацијама.[35]

Други проблем, који се намеће да би се, можда, потпуније протумачиле наше представе, јесте место где су постављене обе персонификације, као [redacted] њихов однос са осталом декорацијом у спољној припрати.

Иконографија ексонартекса Богородице Љевишке[36] у садржини углавном прати остале декорације спољних припрата тога доба. На површинама северног травеја налази се Лоза Јесејева која се завршава на пиластрима западног зида храма. У овој Лози налазе се уплетене и старозаветне [redacted] новозаветне сцене, пророци, сибиле, па чак [redacted] Плутарх и Платон.[37] Уметници који су радили у ексонартексу свакако су имали једну општу идеју да читаво сликарство спољне припрате вежу за смењивање два завета. Ова замисао можда је одређенија на живопису централног травеја, где је, како је већ речено, циклус Крштења уоквирен попрсјима пророка – оних који су предсказали шта ће бити у Новом завету. Несумњиво је да је идеја смењивања приказана најјасније баш персонификацијама Старог и Новог завета. Обе крилате фигуре постављене су на самом улазу, и то тако да је представа Новог завета окренута храму, а персонификација Старог завета како одлази од храма. И натписи објашњавају такве положаје.

Тешко је рећи да ли је контраст између светлог и тамног анђела имао још неко посебно значење. Контраст светлости и таме често је преношен на категорије етичког одвајања. Већ у равенском S. Apollinare Nuovo стоје на илустрацији текста по Матеју (25, 31–46) уз младог Христа црвени и плави анђео, као представници добра и зла, као предводници јагањаца и јараца. L'Angelo rosso [redacted] L'Angelo turchino стоје на улазу у призренску катедралу – изгледа преносећи поред основног значења, симболику хришћанске иконографије из

---

[35] S. Reinach, *Répertoire de peintures* (R. P. G. R.), Paris 1922, 146, 4.
[36] С. Радојчић, *н. д.*, 92–95.
[37] Д. Медаковић, *Представе античких философа и сивила у живопису Богородице Љевишке*, Зборник радова Византолошког института 6, Београд 1960, 43–57.

VI века.[38] И та појединост показује да су се Милутинови мајстори служили неким добро пренесеним узорима у боји.

Из тих извора сликари су пренели и атрибуте који се нису редовно понављали на персонификацијама у сликарству XIV века: ореоле [redacted] крила. Иначе ликови персонификација према типу главе, пропорцијама тела [redacted] према драперији спадају у исте ликове лепих девојака које се појављују у хоровима анђела, у свечаним поворкама девица и нарочито фрескама Рођења Богородице, св. Јована [redacted] св. Николе. Ако се боље загледа персонификација Новог завета и ако се замисли без крила и нимба, намеће се још један слободнији закључак: по обличју, ова фигура са рипидом много личи на девојку са лепезом из сцене Рођења св. Николе, која се налази насликана у јужном броду исте цркве.[39]

У проучавању представа персонификација Старог и Новог завета у Богородици Љевишкој у Призрену покушали смо да јој одредимо место у уметности Византије, запада и нашег старог сликарства, наводећи најближе аналогије са неким нама познатим примерима. Закључак овог рада јесте да су представе израз оног српског сликарства из раног XIV века, када су угледања на класичне узоре и у области старе српске уметности била учена и прецизна до те мере да и фреске Милутинових мајстора у пуној светлости у појединостима илуструју процес симбиозе античке и средњовековне форме. Формалне анализе су навеле на то да паралеле за ове фигуре и њихове атрибуте тражимо у минијатурама Париског псалтира бр. 139 и у оном компаративном материјалу – старијем од X века – који се прегледа увек приликом испитивања класицистичких тенденција у византијској уметности. Анализа натписа, са проширеним избором текстова, пружила је нове могућности значења: о антитези светлости и таме, о мотиву који је био присутан у богатој књижевности источне цркве.

Веома је занимљиво да су сликари употребили персонификације Старог и Новог завета у виду анђела, поставили их на врата и дали им симболични смисао мрака који нестаје [redacted] светлости која долази. Те фигуре, иначе изузетне лепоте, уједно нам сведоче о теолошкој обавештености српских средњовековних сликара и о њиховом таленту. Светли анђео на улазу у спољну припрату није само загонетна персонификација већ [redacted] представник једног сликарства које је првих деценија XIV века стајало међу најлепшим делима византијске уметности епохе Палеолога.

---

38 G. Bovini, *La vita di Cristo nei mosaici di S. Apollinare Nuovo di Ravenna*, Ravenna 1959, 52–54.
39 С. Радојчић, *н. д.*, т. 51.

LA REPRESENTATION DE L'ANCIEN ET DU NOUVEAU TESTAMENT A L'ENTREE DE LA VIERGE LJEVIŠKA

Ce travail traite d'une représentation de l'Ancien et du Nouveau Testament que l'on voit sur l'intrados de l'arc à l'entrée principale dans l'exonarthex de la Vierge Ljeviška à Prizren. Ces peintures datent de 1307–1309. L'Eglise et la Synagogue apparaissent ici comme des figures ailées. L'Eglise à l'incarnat clair et au vêtement rosé clair tient un éventail liturgique dressé avec le Christ Emmanuel au centre, tandis que la Synagogue, à l'incarnat sombre, les yeux baissés, tient un flambeau éteint, tourné vers le sol.

Tout d'abord, l'auteur a essayé de déterminer la place de cette représentation dans l'art d'Occident et d'Orient, et il en étudie les rapports avec tous les exemplaires connus jusqu'à présent. Il procède donc premièrement aux comparaisons avec les deux principaux types iconographiques: personnifications dans les Crucifixions (ivoires, peinture monumentale), et aux portails des églises (mosaïques, sculptures). Les résultats de ces investigations ont montré que les peintures de Prizren sont, autant qu'on le sache, des représentations de l'Ancien et du Nouveau Testament, uniques en leur genre.

L'analyse des formes a fait rechercher les parallèles des figures de Prizren et de leurs attributs dans les miniatures du Psautier de Paris no. 139, dans le culte de Mithra et dans l'art de l'époque de Constantin. L'analyse des inscriptions ainsi que des attributs conduit à conclure que le sens philosophique des figures est l'antithèse de la lumière et de l'ombre.

Cette constatation a été confirmée par les exemples sur le même sujet de l'abondante littérature de l'église d'Orient: poésie religieuse (octoechos de la Vierge, stichaires et Liturgie consacrée à l'archevêque Arsenije par Danilo II) et prose oratoire (discours du métropolite de Kiev, Ilarion, "O Zakone i blagodati").

Le rapport des personnifications de l'Ancien et du Nouveau Testament avec le reste de la décoration peinte dans l'exonarthex de la Vierge Ljeviška témoigne que les peintres s'étaient proposé un but précis: représenter le Nouveau Testament remplaçant l'Ancien.

Un autre problème encore était de déterminer si ces figures représentent des anges. La réponse est affirmative, car les analogies formelles ont montré que l'antithèse de la lumière et de l'ombre a été transférée dans le domaine éthique, la distinction du bien et du mal. Parmi les mosaïques du VI[e] siècle, il existe un exemple (S. Apollinare Nuovo) où les anges sont les représentants du bien et du mal, en tons respectivement clairs et sombres.

Il importe de faire ressortir que les artistes de la Vierge Ljeviška ont peint les personnifications de l'Ancien et du Nouveau Testament sous forme d'anges, qu'ils les ont placées à l'entrée de l'église et leur ont donné le sens symbolique de l'ombre qui disparaît et cède la place à la lumière qui apparaît. Ces figures d'une beauté exceptionnelle, témoignent en même temps des connaissances théologiques et du talent de ces peintres médiévaux. L'ange clair à l'entrée de l'exonarthex n'est pas seulement une personnification énigmatique, c'est aussi un spécimen de la peinture qui, au cours des premières décennies du XIVe siècle, était l'une des plus belles réalisations de l'art des Paléologues.

Imagines clipeatae у сриском монуменииалном сликарсииву XIII века

Декоративни систем српских цркава XIII века показује се као добро смишљена и до краја спроведена целина. У њој *imagines clipeatae* – медаљони с попрсјима Христа, Богородице, светих мученика и пророка – имају јасно одређено место, а налазе се у готово свим храмовима у којима је сликарство сачувано у целини. Ипак, те представе су у науци углавном остале незапажене. Стога су њихова појава, порекло, развој ■ врсте још увек недовољно разјашњени. У овом раду се, с једне стране, указује на место *imagines clipeatae* у касновизантијској декорационој схеми, док се, с друге, говори о симболичном значењу тих слика, у зависности од избора представљених ликова.

Imagines clipeatae које се јављају у византијском сликарству XIII века имају дугу историју. Из прилично широког репертоара објашњења појаве *imagines clipeatae*[1] чини се да треба издвојити тумачења Андреја Грабара[2] ■ Фридриха Геркеа.[3] Герке, један од најбољих познавалаца римских ■ ранохришћанских саркофага, сматра да се порекло многобројних медаљона које су сликали средњовековни уметници и узори по којима су то чинили налазе у гробној пластици.[4] Питањем медаљона потеклих од портрета Андреј Грабар бави се у драгоценом делу у којем разматра изворе хришћанске иконографије, јер, по његовом мишљењу, „портрети у облику *imago clipeata*, судећи по њиховом великом броју, вероватно заузимају прво место међу хришћанским портретима".[5] Грабар је, истичући како *imago clipeata* потиче од фунерарних портрета,

---

[1] M. Lechner, *Imago clipeata*, in: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst* III, Lief. 19, Stuttgart 1973, 353–369, са библиографијом.

[2] A. Grabar, *Christian Iconography*, Princeton 1968, 73–74.

[3] F. Gerke, *Die Spätantike und frühes Chistentum*, Baden-Baden 1969, passim.

[4] *Ibid.*, 134

[5] A. Grabar, *op. cit.*, 73.

указао, као и Герке, на однос између богатог репертоара саркофага ■ стела ■ најстаријих сачуваних портрета епископа ■ папа из истог времена. Наравно, двојица истраживача наводе многобројне примере портрета римских грађана и угледних личности изведених у различитим материјалима – у камену, слоновачи, на стаклу – као ■ ликова светитеља у медаљонима. Обојица научника, међутим, ограничена хронолошким оквиром својих истраживања, разматрају ту занимљиву тему само до Јустинијановог златног доба, тако да је потребно наставити њихова истраживања и узети у обзир целокупну византијску уметност.[6]

Иако у овом раду немамо намеру да набројимо и проучимо све сачуване примере сликаних медаљона у православном свету, желимо, на основу примера које ћемо навести, да укажемо на постојање појединих законитости у развоју те врсте представљања светих личности, а, пре свега, да дамо систематизацију типова *imagines clipeatae*. Оне се уопштено могу поделити у три групе. Прву групу чине најраскошнији медаљони, с орнаменталном бордуром, углавном с флоралним мотивима; други тип има широку, најчешће црвену бордуру, а трећу групу чине медаљони уоквирени танком линијом жуте, окер или браон боје. Та три типа – а важно је назначити да постоје и међутипови[7] – појављују се у уметности од времена касног Римског царства до коначне пропасти Византије. У вези с првом групом довољно је поменути фреске у Палмири (II век)[8], саркофаг из Сирмијума (III век, сл. 3)[9], портрете на диптисима, на пример диптих конзула Јустина (VI век)[10], фреске у Кападокији (X век)[11] и фрес-

---

6 Полазећи од следећег гледишта: „In der Monumentalmalerei des byz. Ostens bedeutet der Ikonoklasmus das Ende der Verwendung des Clipeus." M. Lechner, *op. cit.*, 363, не разматра примере *imagines clipeatae* у византијској уметности XI–XV века.

7 То су медаљони које уоквирује неколико разнобојних трака, на пример, медаљони у Светом Димитрију у Солуну (cf. V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, Tav. 75), фигура светог Антонија у *Cod. 43* манастира Ставроникитe (cf. A. Grabar, *op. cit.*, 111. 207) и многи медаљони у крипти католикона Светог Луке у Фокиди [cf. M. Chatzidakis, *A propos de la date et du fondateur de Saint-Luc*, Cahiers archéologiques 19 (1969) Fig. 17–20, 23–25, и E. Στίκας, *Τὸ οικοδομικὸν χρονικὸν της μονης Ὁσίου Λουκα Φωκίδος*, 'Αθηναι 1970, πίν. 92–99].

8 A. Grabar, *Early Christian Art*, New York 1968, Ill. 48.

9 А. Цермановић-Кузмановић, *Једна група римских саркофага из Сирмијума*, Зборник Филозофског факултета 8/1 (1964) Pl. 4–5.

10 A. Grabar, *Christian Iconography*, Ill. 199.

11 M. Restle, *Die Byzantinische Wandmalerei in Kleinasien* II–III, Recklinghausen 1967, Taf. 131, 252, 319.

ке базилике Епископи у Евританији (XIII век)[12] и уверити се у трајност и непромењивост утврђеног узора.[13] Друга група показује иста обележја, о чему сведоче портрет девојке из Помпеја (63–79. године)[14], Хелиодоров портрет из *Maison des ecrivains* у Дура Еуропосу (II–III век)[15], портрет светог Продокима Падованског (VI век)[16], медаљони с ликовима светог Стефана, Христа и Богородице на синајској икони светог Петра (VII век)[17], представа светог Стефана Новог у цркви Светог Леонтија у Водочи (прва половина XII века)[18] и медаљони с ликовима архијереја и мученика (сл. 4) у Богородичиној цркви у Студеници (1209)[19]. Та група показује и занимљиву особеност: у сликарству манастира Бачкова (друга половина XII века), на пример, *imago clipeata* је преображена у икону у облику тонда, јер је на њој, у врху бордуре, насликана алка.[20] Најраспрострањенији је, наравно, најједноставнији тип сликаног медаљона, који се такође појављује током дугог периода. Примери су: портрет Римљанина на чаши из Ареца (око 250)[21], портрет непознатог папе у Светом Хрисогону у Риму[22], ликови светих врача у Светом Ахилију у Ариљу (1296)[23], као и читав низ других, све до касновизантијског сликарства.[24]

---

[12] *Byzantine Murals and Icons*, National Gallery, Athens 1976, Pl. VI–VII.

[13] Медаљоне са сличним оквиром налазимо у сликарству минијатура, које на тај начин преноси форме касне антике; такви су медаљони с ликовима Јоакима и Ане у Топографији Козме Индикоплова у Ватикану (cf. Lazarev, *op. cit.*, Tav. 99) или они у Светом Пантелејмону у Нерезима (cf. R. Hamann-MacLean – H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien von 11 bis zum frühen 14 Jahrhundert*, Giessen 1963, Taf. 30). Коначно, тај тип медаљона извођен је и у металу, што показује крст из манастира Лавре [cf. A. Grabar, *La précieuse croix de la Lavra Saint-Athanase au Mont-Athos*, Cahiers archéologiques 19 (1969) 99–125, Fig. 4–11].

[14] T. Kraus, *Das römische Weltreich*, Berlin 1967, Taf. 150.

[15] A. Grabar, *Early Christian Art*, Ill. 70.

[16] Idem, *Christian Iconography*, Ill. 179.

[17] K. Weitzmann – M. Chatzidakis – K. Miatev – S. Radojčić, *Ikones*, Paris 1967, Pl. 5.

[18] М. Јовановић, *О Водочи и Вељуси после конзерваторских радова*, Зборник на Штипскиот народен музеј I, Штип 1959, Pl. 5.

[19] М. Кашанин – В. Кораћ – Д. Тасић – М. Шакота, *Студеница*, Београд 1968, 76–77, 86.

[20] V. Lazarev, *op. cit.*, Tav. 346; Е. Бакалова, *Бачковската костница*, София 1977, Pl. 8, 39; И. М. Ђорђевић, *О фреско-иконама код Срба у средњем веку*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 14 (1978), 80–82.

[21] A. Stenico, *Die Malerei im Altertum* II, Gütersloh 1936, Taf. 142.

[22] A. Grabar, *Christian Iconography*, Ill. 182.

[23] С. Петковић, *Ариље*, Београд 1965, Pl. 34.

[24] Мозаици у нартексу Богородичине цркве у Никеји (cf. V. Lazarev, *op. cit.*, Tav. 270–274), фреске на Патмосу (cf. A. Ὀρλάνδος, *Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Μονῆς Θεολόγου Πάτμου*, Ἀθῆναι 1970, πίν.

Треба поменути једну од највећих галерија сликаних медаљона у читавом византијском сликарству – мозаике католикона манастира Светог Луке у Фокиди (почетак XI века)[25] – који показују промену усмерења, прекретницу у развоју сликаних медаљона као декоративних елемената у сликарству православних цркава.[26] Од тада, дакле од почетка XI века, све до пада Цариграда, сликани медаљони имали су важну улогу не само као декоративни елементи већ [redacted] због свог симболичног значења. Када је реч о медаљонима као декоративним елементима, довољно је поменути тип медаљона повезаних тракама или врежама[27], попут оних у Кападокији[28], на Хиосу, у Неа Мони (1042–1056)[29] и у сицилијанским црквама – Марторани (1146–1151)[30] и катедрали у Монреалу (1180–1194)[31] – или декоративне целине у којима се појављују наизменично постављене *imago clipeata* [redacted] *imago quadrata*, као што се може видети у Светој Софији у Охриду (средина XI века)[32] и Бачкову[33] или на многобројним оковима византијских икона.[34] У вези са симболичним значењем фигура

10–11), фреске Светог Пантелејмона у Нерезима, где се појављује *imago clipeata* светог Трифуна изузетних димензија (cf. G. Millet – A. Frolow, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie* I, Paris 1954, Pl. 20, 4), као и медаљони у српским црквама XIII века, cf. infra.

[25] Στίκας, *op. cit.*, πίν. 1, 7–11, 17–29, 28–31, 34–38, 40, 50, 62–68, 71.

[26] О медаљонима као делу мозаичке декоративне схеме cf. O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, Boston 1955, 29.

[27] Таква врста орнамента, позната од Јустинијанове епохе (San Vitale, cf. V. Lazarev, *op. cit.*, Tav. 58; Панагија Канакарија, cf. *ibid.*, Tav. 64), појављује се [redacted] у XII и XIV веку, а крајем XIV и почетком XV столећа оживљена је у моравској Србији, cf. V. J. Đurić, *Die byzantinische Fresken in Jugoslawien*, Београд 1976, 142–143.

[28] M. Restle, *op. cit.*, Taf. 14–15, 77, 355, 364, 487.

[29] V. Lazarev, *op. cit.*, Tav. 165.

[30] *Ibid.*, Tav. 356.

[31] *Ibid.*, Tav. 362, док се, на пример, у Капели Палатини у Палерму још увек појављује традиционални тип *imago clipeata*, cf. D. T. Rice, *Art of Byzantine Era*, London 1963, Pl. 149.

[32] V. J. Đurić, *L'église de Sainte-Sophie à Ohrid*, Beograd 1963, Pl. 31; П. Миљковић-Пепек, *Материјали за македонската средновековна уметност. Фреските во светилиштето на црквата Св. Софија во Охрид*, Зборник Археолошког музеја I, Скопје 1956, 56, 58. О ранохришћанском пореклу места *imagines clipeatae* у Охриду cf. F. Gerke, *op. cit.*, 134, и W. F. Volbach, *Frühchristliche Kunst*, München 1958, Taf. 93.

[33] Cf. нап. 20.

[34] A. Grabar, *Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Age*, Venise 1975, Pl. 26–27, 65, 102. У византијским декоративним схемама три типа – *quadrata*, *clipeata* [redacted] стојеће фигуре – често се појављују заједно, што потиче од ранохришћанских портрета, cf. A. Grabar, *Christian Iconography*, 74, на пример, у охридској Светој Софији, cf. V. J. Đurić, *op. cit.*, Pl. 31, а таква заједничка заступљеност типова може се видети и на уметничким предмети-

приказаних у медаљонима може се рећи да су *imagines clipeatae* севастијских мученика у кијевској Светој Софији (1042–1046)[35], чија је улога да учвршћују смело конструисане лукове, најбољи пример успешног сједињавања симболичних и декоративних елемената у истој декоративној целини. Дакле, *imago clipeata* која се појављује у византијском сликарству има двоструко порекло у скулптури касноримских и ранохришћанских саркофага. Поред преузимања чисто формалног узора – портретног приказивања покојника – уметници православног света пренели су у средњи век и симболично значење таквих представа, јер саркофази са *imago clipeata* симболизују уздизање душе из материје (*hyle*) и њених елемената у највише небо (*ogdoas*)[36]. То се нарочито односи на медаљоне с ликовима мученика који имају посебно место у декоративној схеми: само се душе оних који су пострадали за Христову веру уздижу на највише небо.

Imagines clipeatae су у српско сликарство доспеле из већ устаљеног декоративног система византијских цркава. Оне се у српским храмовима XIII столећа сликају на разним местима. У Жичи (1221)[37] (ако се претпостави да је мајстор краља Милутина опонашао првобитни програм)[38], Милешеви (до 1228)[39] и Сопоћанима (око 1265)[40] медаљони су на челима и потрбушјима лукова који носе куполу; у Милешеви (сл. 5)[41], Светим апостолима у Пећи

ма од метала, cf. D. T. Rice, *op. cit.*, Ill. 99. Најзанимљивији пример комбинације *clipeatae* и стојећих фигура, међутим, налази се у солунској базилици τῆς Ἀχειροποιήτου, cf. A. Ξυγγοπούλου, in: Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίς (1957), Athènes 1960, 6–30.

35 В. Н. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской*, Москва 1960, Pl. 22–25; С. Радојчић, *Прилози за историју најстаријег охридског сликарства*, Зборник радова Византолошког института VIII/2 (1964) 364–365; *ibidem*, *Темнићки натпис*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 5 (1964) 4–6. Ликови севастијских мученика поново се смештају на конструктивно најосетљивије делове цркве у српском сликарству прве половине XIV столећа – у Светом Спасу у Кучевишту и у Леснову, cf. N. Okunev, *Lesnovo*, in: *L'art byzantin chez les Slaves* I, 2, Paris 1930, 226.

36 F. Gerke, *op. cit.*, 11; M. Lechner, *op. cit.*, 359.

37 М. Кашанин – Ђ. Бошковић – П. Мијовић, *Жича*, Београд 1969, цртеж на стр. 141, Pl. на стр. 155.

38 То, између осталог, доказују фреско-иконе у жичкој кули, cf. *ibid.*, 120–121, које су извесно настале када и првобитно сликарство Жиче, око 1220, и фреско-иконе из XIV века, *ibid.*, Pl. на стр. 125.

39 G. Millet – A. Frolow, *op. cit.*, Pl. 63, 64, 3, 75, 4–5; С. Радојчић, *Милешева*, Београд 1963, 19, схеме на стр. 74–76, Pl. XXIV, XXVI, XXXI, XXXIII.

40 Р. Николић, *Сопоћански медаљони*, Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе 9 (1970) 73–75, Pl. 1–2.

41 С. Радојчић, *op. cit.*, цртеж на стр. 81.

(средина XIII века, сл. 6)[42] и Ариљу (1295/1296)[43] налазе се у највишим зонама у поткуполном простору; у Сопоћанима украшавају зидове наоса[44], а у Студеници (1208/1209)[45] и Морачи (седма деценија XIII века)[46] смештене су у протезис и ђаконикон. Често се у византијском сликарству по натписима и знацима профилактичког карактера који се постављају на најосетљивије тачке архитектонске конструкције може сагледати идеја која је надахнула наручиоце живописа: крв Христова или крв мученика треба да учврсти цркву и као организацију и као зграду, дакле и идејно и конструктивно.[47] У ђаконикону у Студеници[48], изнад медаљона с ликовима епископа, и у Сопоћанима[49], у прстену тамбура, исписани су стихови трећег ирмоса трећег гласа: „Оснажење оних који се у Тебе уздају, утврди, Господе, цркву коју си заслужио часном твојом крвљу."[50] Медаљони у Жичи, Милешеви и Сопоћанима, дакле, чувају чврстину смело изведених лукова.[51]

На основу истраживања порекла *imagines clipeatae* и њиховог односа са савременим портретима епископа и папа, Андреј Грабар наводи да су византијски сликари, судећи по средњовековним копијама епископских портрета, примењивали све три формуле старог портрета: стојећу фигуру, попрсје у *clipeus*-у и попрсје у четвороугаоном оквиру.[52] Слично је и у српским црквама XIII столећа, нарочито у Студеници[53] и Жичи[54], у којима су представљени

---

42 V. R. Petković, *La peinture serbe du Moyen Age* II, Beograd 1934, Pl. XXIV.

43 R. Hamann-MacLean – H. Hallensleben, *op. cit.*, Taf. 153; С. Петковић, *op. cit.*, Pl. 34. Медаљоне налазимо на истим местима у Севастији, у Фригији, cf. N. Firatli, *Découverte d'une église byzantine à Sébaste de Phrygie*, Cahiers archéologiques 19 (1969) Fig. 9–12.

44 В. J. Ђурић, *Сопоћани*, Leipzig 1967, цртеж на стр. 122–123.

45 В. Р. Петковић, *Манастир Студеница*, Београд 1924, 58–59; М. Кашанин – В. Кораћ – Д. Тасић – М. Шакота, *op. cit.*, 76–77, Pl. на стр. 86.

46 А. Сковран-Вукчевић, *Фреске XIII века у манастиру Морачи*, Зборник радова Византолошког института 5 (1958) 157, Tab. II–III, Pl. 3; С. Петковић, *Морача*, Београд 1979, XIV.

47 С. Радојчић, *Прилози за историју најстаријег охридског сликарства*, 364.

48 В. Р. Петковић, *Манастир Студеница*, 59.

49 С. Радојчић, *op. cit.*, 364; idem, *Темнићки натпис*, 6.

50 R. Jakobson, *Hirmologium, codex monasterii Chiliandarici 308*, Copenhagen 1957, 1 рукопис, 67 verso.

51 Cf. нап. 35.

52 A. Grabar, *Christian Iconography*, 74.

53 Cf. нап. 45; S. Mandić, *Die Kirche der Mutter Gottes in Studenica*, Београд 1966, Taf. 1. Иконе су пресликане у XVI веку, cf. I. M. Đorđević, *op. cit.*, 80.

54 М. Кашанин, Ђ. Бошковић, П. Мијовић, *op. cit.*, сл. на стр. 125. Не изненађује, чини се, то што је у Жичи насликан тако велики број архијереја, управо као *imagines quadrates* и *imagines clipeatae*, јер је Жича, као што је познато, била прво седиште Српске архиепископије.

значајни првославни архијереји, истина не у истом поретку као у Охриду[55] ■ Бачкову.[56] Српско тумачење ранохришћанске традиције у вези с портретима савремених епископа повезано је с истом идејом. У *Служби архијереја* у Светим апостолима у Пећи[57] и Сопоћанима[58] представљене су стојеће фигуре тројице првих српских архиепископа – светог Саве, Арсенија I и Саве II.

У Милешеви, у којој је испод куполе насликано 97 медаљона с ликовима пророка и светитеља, сврстаних према утврђеном поретку, посебну пажњу привлаче *imagines clipeatae* Јоакима ■ Ане на источном зиду, испод представе Христа који благосиља ученике пре Вазнесења.[59] Када је реч о месту на које су медаљони смештени, постоји аналогија са мозаицима старијим од Милешеве готово два века. То су мозаици који су красили нартекс срушене цркве Успења Богородичиног у Никеји.[60] Аналогија је још уочљивија када се упореде јеванђелисти насликани у поменутој цркви у Никеји[61] и они у Студеници[62], јер сличности заиста запањују. Чињеница да су ти иконографски и стилски елементи у Србију доспели из Никеје наводи нас на то да још једном поменемо значај Никеје као културног средишта; сетимо се ■ да је Никеја, као политички центар, омогућила стварање аутокефалне Српске цркве.[63]

Посебно занимљиве *imagines clipeatae* појављују се у три споменика српског сликарства XIII века: у Морачи, Драгутиновој капели у Ђурђевим ступовима (1282/1283) и Ариљу.[64] У Морачи су на источном зиду ђаконикона насликани: изнад прозора Богородица Оранта, лево и десно од прозора Благовести, а испод прозора, на зеленом квадратном пољу, Деизис у три медаљона – Богородица, Христос и Јован Претеча.[65] Та декорација, тумачена

---

55 V. J. Đurić, *L'église de Sainte-Sophie à Ohrid*, Pl. 31.

56 V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Tav. 346; S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970, 27.

57 Р. Љубинковић, *Црква Светих апостола у Пећкој патријаршији*, Београд 1964, Pl. 32–33.

58 В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, 24–25, Taf. II.

59 С. Радојчић, *Милешева*, цртеж на стр. 81.

60 C. Mango, *The Date of the Narthex Mosaics of the Church of the Dormition at Nicaea*, Dumbarton Oaks Papers 13 (1959) 245–252, Pl. 1; V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Tav. 273–274.

61 А. Василић, *Студеница*, Београд 1960, 16.

62 В. Н. Лазарев, *Византийская живопись*, Москва 1971, 101.

63 Г. Острогорски, *Историја Византије*, Београд 1959, 404; Ј. Тарнанидис, *Колико је св. Сава као личност могао да утиче на остварење аутокефалије Српске цркве*, у: Сава Немањић – Свети Сава. Историја и предање, Београд 1979, 55–63.

64 В. Ј. Ђурић, *Свети Сава ■ сликарство његовог доба*, у: *ibid.*, 245–261.

65 Cf. нап. 46.

на различите начине[66], заправо представља олтарски програм параклиса пројектован на једну раван: Оранта означава конху апсиде, Благовести тријумфални лук, а Деизис у медаљонима епистилион иконостаса. Таквих Деизиса било је у византијској каменој пластици IX и X века. Поменимо, на пример, Деизис из музеја у Смирни[67], оне из Тебе[68], са Хиоса[69] или из Севастије у Фригији.[70] Морачки мајстор је, дакле, помоћу скромних сликарских средстава опонашао раскошни пластични декор византијских цркава из времена Македонаца.[71]

У капели у Ђурђевим ступовима[72] и Ариљу[73], задужбинама краља Драгутина, медаљони с ликовима светих лекара налазе се на најугледнијим местима. Посебно је занимљив ариљски пример, због тога што су медаљони насликани у највишим зонама испод куполе. Та појава у задужбинама краља Драгутина већ је протумачена захваљујући податку архиепископа Данила II о томе да је Драгутин због пада с коња уступио престо брату Милутину.[74]

Често је показивано како је касна антика садржајем и формом утицала на српско монументално сликарство XIII столећа. Међутим, приликом тих разматрања медаљони који воде порекло од римских и ранохришћанских портрета нису узимани у обзир. Медаљони с ликовима светитеља временом су задобили и сасвим хришћанско значење – они су имали функцију да симболично учврсте смеле архитектонске конструкције. Од XI века, судећи по сачуваним делима, *imagines clipeatae* постају стални елемент иконографских програма византијских цркава. Српско монументално сликарство, иако преузима старе и добро познате узоре, показује неке особености када је реч о ликовима у медаљонима. Сликарство Мораче подражава сликану декорацију из времена Македонаца, док су сликари који су радили у Ђурђевим ступовима повезали

---

66 П. Мијовић, in: *Историја Црне Горе* 2/1, Титоград 1970, 245–256.
67 Α. Ὀρλάνδος, in: *Ἀρχεῖον τῶν Βυζαντινῶν Μνημείων τῆς Ἑλλάδος* III, Ἀθῆναι 1937, πίν. 17–18.
68 *Byzantine Art – European Art*, Athens 1964, No. 17
69 *Ibid.*, No. 26.
70 N. Firatli, *op. cit.*, Fig. 14–18.
71 О представама Деизиса на епистилионима cf. В. Н. Лазарев, *Три фрагмента расписных эпистилиев...*, in: *Византийская живопис*, 117–118; Г. Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 11 (1975) 9–10.
72 Медаљони с ликовима светих Козме, Дамјана и Пантелејмона налазе се изнад портрета краља Драгутина, cf. Đurić, *Byzantinische Fresken*, 60.
73 R. Hamann-MacLean – H. Hallensleben, *op. cit.*, Taf. 153; С. Петковић, *Ариље*, Pl. 34.
74 В. J. Ђурић, *op. cit.*

медаљоне с ликовима светих лекара с ктитором, краљем Драгутином, који је због болести морао да уступи престо брату Милутину. Коначно, потребно је још једном нагласити да *imago clipeata* у српској средини није оригинална творевина, већ да је још увек жива антика надахнула уметност православног света.

IMAGINES CLIPEATAE IN 13TH CENTURY SERBIAN MONUMENTAL PAINTING

The decorative system of 13th century Serbian churches is a well-designed and fully executed whole. In it, the *imagines clipeatae* – medallions with the busts of Christ, the Virgin, the Holy Martyrs and the Prophets - have a clearly defined place, and appear in almost all the churches where the painting has been completely preserved. On the one hand, this paper discusses the place of the *imagines clipeatae* in the Late Byzantine decorative scheme, whilst, on the other, it deals with the symbolic meaning of these paintings, depending on the choice of personages presented.

From the fairly broad reportoire of explanations for the appearance of *imagines clipeatae*, it seems, one should single out André Grabar and Friedrich Gerke's interpretations, who referred to grave sculptures as being the source and model medieval artists used for their numerous medallions. Apart from plainly formal imitation, the painters of the Orthodox Christian world comprehended the meaning that *imagines clipeatae* had as portraits of the deceased on Roman and early Christian *sarcophagi.*

Research on the preserved examples of painted medallions reveals that a number of rules existed in their development, which are reflected in the consistent repetition of certain types, from the most luxurious to the simplest. All of the types can be seen in art from the time of Late Antiquity till the fall of Byzantium. In medieval times, the artists of the Orthodox Chrstian world also conveyed a symbolic meaning because sarcophagi with *imagines clipeatae* symbolised the elevation of the spirit from matter to the heights of heaven. This primarily refers to the medallions of the Holy Martyrs, who acquired a special place in Byzantine art from the beginning of the 11th century.

Imagines clipeatae appeared in Serbian art from the already established decorative system of the Byzantine churches, and they can be found in various places in 13th century Serbian churches.

Judging by the medieval copies of episcopal portraits, Byzantine painters used all three formulas of the old portrait: standing figures, busts in a *clipeus* and busts in a rectangular frame. The programme of the first Serbian churches in the 13th century – in Studenica, Žiča and Mileševa – in the creation of which St. Sava himself took part - retained a host of hierarchs of the Orthodox Christian world, presented in medallions, sometimes as imitations of icons. This, among other things, confirmed the orthodoxy of the fledgling autocephalous church organisation.

There are particularly interesting *imagines clipeata* in three monuments of 13th century Serbian painting – in Morača, the Chapel of Dragutin in Djurdjevi stupovi and in Arilje. On the eastern wall of the dia-

konikon in Morača, beneath the window is a painted *Deisis* – the images of the Virgin, Christ and St. John the Precursor in medallions. This decoration actually represents the altar programme of the *parekklesion* projected on a plane. These kinds of Deisis existed in Byzantine stone sculpture in the 9th and 10th centuries. In the chapel in Djurdjevi stupovi and in Arilje, the endowments of King Dragutin, medallions with the figures of the Holy Anargyroi are to be found in the most prominent places. This phenomenon in the endowments of King Dragutin has already been explained thanks to data that gives an account of him suffering a serious injury when he fell from his horse.

Загонетни лик на капителима у Новој Павлици

Последњих година истраживачи старе српске уметности све више посматрају споменике зидног сликарства као збир различитих [redacted] по значењима вишеслојних целина. У том правцу, посебна пажња се посвећује појединим облицима [redacted] представама од другостепеног значаја у једном фреско-систему. Тако, на пример, сакупљени и обрађени орнаменти на фрескама говоре колико су смисла за декоративне детаље показивали наши стари мајстори.[1] Слично је [redacted] са фигуралним украсом сокла.[2] Па ипак, иако данас све више проучаване, ове сликане појединости српских цркава нису до краја објашњене. Изузетак чини још између два рата написана студија Л. Мирковића, посвећена фигуралним представама са капитела у цркви Св. Димитрија у Марковом манастиру.[3] Остављајући овом приликом по страни поузданост Мирковићевог тумачења, ваља рећи да је ово био један од првих радова посвећен представама које, и као посебност и као целина, делују својом занимљивом симболиком у једном храму. Била је то и основна истраживачка оријентација, како је скоро забележено, овог изузетног познаваоца иконографије.

У српском сликарству, једина аналогија фигурама на осликаним капителима Марковог манастира јесу капители, или боље рећи нека врста импост-капитела са загонетним ликовима у цркви Ваведења, познатој као Нова Павлица, задужбини

---

1 З. Јанц, *Орнаменти фресака из Србије и Македоније од средине XII до средине XV века*, Београд 1961.

2 Д. Тасић, *Живопис певничких простора цркве Св. Апостола у Пећи*, Старине Косова и Метохије IV–V (Приштина 1971), 260–261.

3 М. Мирковић, *Анђели и демони на капителима у цркви Св. Димитрија Маркова манастира код Скопља*, Старинар III сер., VI (Београд 1931), 1–13.

браће Мусић.[4] Ове представе откривене су 1954–55. године[5], када је извршено детаљно чишћење целокупног живописа који је настао пре 1386.[6] Дуго су новопавличке фреске чекале своју монографију у којој су занимљиви капители са главама „човеколиких лавова са исплаженим језицима" само поменути.[7]

Тек неколико година после завршетка осликавања, патријарх Данило III описује Нову Павлицу као „прекрасну и божанствену цркву".[8] Према данашњем изгледу унутрашњости, са углавном страдалим живописом, не може се наслутити на шта је мислио писац-духовник када је ову цркву хвалио. Међутим, сада очишћени живопис пружа неколико могућности за објашњење патријарховог дивљења. Пре свега њега је морао импресионирати посебан начин обраде глава иконописног порекла, који је карактеристичан за готово целокупни живопис новог стила – Моравску школу. Можда су више од свега, Данила III привукли неки касноантички мотиви, који су у тим временима били нешто посебно на терену на коме се стварао један сопствени нови програм. У фреско-декорацији Нове Павлице срећемо неколико примера давно преживеле антике. Портрети јеванђелиста су представљени као ауторски портрети античких писаца, како у пратњи својих муза (персонификација Премудрости) пишу своја дела.[9] Остаци осликаног сокла са људским и животињским представама исто тако упућују на позајмице из касне античке уметности.[10] Коначно, четири осликана стуба са капителима који носе куполу истог су порекла.[11] Ови капители, пре свега због своје усамљености у српској и шире у византијској уметности, и још неких занимљивости везаних за значење које ликови на њима носе, заслужују да им се посвети посебна пажња.

Већ је С. Ненадовић, у току преправки 1955. год., приметио да су стубови који носе куполу посебност новопавличке ар-

---

4 Најкомплетнија библиографија о Новој Павлици код М. Михаиловић, *Зидна декорација новопавличке цркве*, Рашка баштина 1, Краљево 1975, 65–79.

5 С. М. Ненадовић, *Конзерваторски радови на Новој Павлици*, Саопштења Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе Н. Р. Србије, I (Београд 1956), 47–49.

6 М. Михаиловић, *н. д.*, 65–69.

7 *Исто*, 76.

8 В. Ћоровић, *Силуан и Данило II*, Глас СКА CXXXVI (Београд 1929), 96.

9 С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 168; М. Михаиловић, *н. д.*, 71.

10 *Исто*, 76.

11 С. М. Ненадовић, *н. д.*, 48.

хитектуре.[12] Они имају пластично украшену стопу, а стабло им је сачињено од три до четири комада који нису исте дебљине, те тако не припадају истим преломима. На основу овог податка, С. Ненадовић је поставио суштинско питање хронологије зидања ове грађевине: није ли „део Нове Павлице са кубетом саграђен на остацима старије цркве", те није ли старија црква само обновљена.[13] Редак пример стуба у старој српској уметности, било новостворен било обновљен, добио је као круну осликани капител. Некада су сва четири капитела имала исту декорацију; данас су се сачували једино северозападни и југоисточни, мада су и они у горњим деловима оштећени (сл. 7 и 8). Изнад орнаменталног украса, на делу капитела који прелази у зидну масу, у четири угла између сантрача, стављене су огромне главе, полуљудске-полуживотињске, крупних очију, великог носа, из чијих ноздрва као да куља вода, и уста из којих палаца језик. Рађене у сивом, окер и тамноцрвеном тону[14], са црвеним језицима, све главе су представљене са надуваним образима; горњи делови су им страдали. Између њих, а испод сантрача, налазе се на челима капитела четири допола откривене главе; виде се само животињске њушке и исплажени језици. Оне опет као да из својих уста испуштају воду. Већ сама концепција новопавличких стубова са капителима враћа нас на узоре створене у споменицима раног хришћанства, где је на импост-капителима као омиљена тема била људска маска, некада у лишћу (Blattmaske)[15], а врло често представа брадатог Океана зараслог у алге. Може се рећи да није мали број примера у којима се ове представе стављају баш на углове капитела.[16] Сликаре Нове Павлице на овакав распоред упућивао је практичан разлог, но изгледа да ни угледање на старе узоре није занемарено.

Шта представља загонетни лик на капителима у Новој Павлици? С обзиром на чињеницу да из ноздрва и уста ових глава излази вода и да, при том, личе и на људске и на лавље главе, може се поћи од претпоставке да су сликари у Новој Павлици представили или Океана или лава. Оба лика на многим споменицима римске, ранохришћанске, средњовековне, византијске или западне уметности, представљени су како бљују воду. Сходно томе, потребно је, пре свега, испитати која би од ове

---

[12] *Исто.*
[13] *Исто*, 47.
[14] Нема система у употреби боје.
[15] R. Kautsch, *Kapitellstudien*, Berlin-Leipzig 1936, 213.
[16] *Исто*, Taf. 45.

две представе могла да буде узор мајсторима што су радили за браћу Мусић. При томе, место сликаних представа – капители – разуме се, има једну од одлучујућих улога.

У мозаичком сликарству или монументалној скулптури, бог вода – било мора (Посејдон, Океан) или река (Тибар, Нил) – представљан је у касноантичкој уметности, мање-више увек на исти начин: као косом и брадом обрастао човек, крупних очију, често намргођен и зарастао у алге, или са рачијим клештама које извиру из косе или ушију.[17] Неретко, он је широм отворених уста из којих куља вода. Такву представу преузима византијска, романичка, па чак и ренесансна уметност. На неким споменицима је тај лик нешто измењен, у зависности од пратећих представа, сличних по значењу.

Најразвијенији и најстарији тип је свакако Посејдонов кортеш са богатом морском фауном, заступљен у мозаичком сликарству и скулптури. Мозаик из Помпеје (I в.)[18], рељеф из Монака (око 100. год. пре Христа)[19] и мозаик из Утика (III в.)[20], примери су оваквог начина представљања, негованог како у метрополи тако [redacted] у провинцијама све до IV века. Нешто стилизованији бог мора, каткад у пратњи Амфитрите, сликан од III до V, приказан је како управо израња из свог царства. То показује поменути мозаик из Утика[21], сребрни тањир из Порабијађа (IV в.)[22], [redacted] мозаици Витингтона (IV в.)[23] и Хосиос Давида у Солуну (V в.)[24]. Са овом представом алтернирана је слика лежећег морског или посебно речног бога[25], што се може видети у апсидама двеју римских базилика: Санта Марија Мађоре (V в., прерађено у XIII в.)[26] и Св. Јована Латеранског (V в., прерађено у XIII и XIX в.)[27] као и на Константиновом славолуку (поч. IV в.)[28]. Ова стилизованија представа, од које је у касној визан-

---

[17] Приличан избор представа Океана, уп. S. Reinach, *Répertoire de peintures grecques et romaines*, Paris 1922. s. v. Oceanus, Poséidon.

[18] A Stenco, *Die Malerei im Altertum* II, Gütersloh 1963, Taf. 146.

[19] R. Bianchi Bandinelli, *Roma. L'arte romana nel centro dei potere*, Milano 1976, Tav. 51–52.

[20] A. Driss, *Die Schätze des Nationalmuseums in Bardo*, Tunis 1962, Taf. 22.

[21] *Исто*, Taf. 22.

[22] W. F. Volbach, *Frühchristliche Kunst*, München 1959, Taf. 107.

[23] Г. Цветковић-Томашевић, *Рановизантијски подни мозаици*, Београд, 1978, сл. 110.

[24] W. F. Volbach, *н. д.*, Taf. 134.

[25] Један од најпознатијих примера је лежећи Тибар уп. S. Perowne, *Roman mythology*, Middlessex 1973, сл. на стр. 42.

[26] W. Oakshott, *The Mosaics of Rome*, London 1967, Fig. 63.

[27] *Исто*, Fig. 67.

[28] F. Gerke, *Spätantike und frühes Christentum*, Baden-Baden 167, сл. 2, 4.

тијској уметности створена персонификација Јордана,[29] нарочито у апсидама, умногоме доприноси објашњењу њеног значења у раном хришћанству. Представа је то оног дела хришћанског космоса који је значио „воде над небесима" (Псалам 148, 4) или „море кристално" под престолом (Откровење 4,6)[30]. У XII веку је узор из Хосиос Давида са истим значењем, поновљен у Вазнесењу у цркви Св. Ђорђа у Курбинову (1191)[31], где је, место Океана, насликано чудовиште лављег тела, али са главом великих чељусти и очију, шиљатих ушију ■ људског носа. Нешто млађи романички зидни украс на тријумфалном луку у цркви Сен Шеф (Sain-Chef – средина XII в.)[32] има исто значење, али задржава касноантичко решење са маском Океана.

Најраспрострањенији тип Океана, или неког бога вода, свакако је само попрсје, или глава, често у споју са лишћем или морском флором – алгама. У многим римским вилама које су сачувале своју фреско-декорацију, виде се у квадратним пољима океани из чијих уковрџаних брада ■ бркова тече море. Та предства, на пример у Casa dei Vettii у Помпеји (I в. пре Хр.), или у Domus Aurea Нерона (64–68)[33], негована је у скулптури саркофага до II века[34], или на сребрном посуђу, као што је она сребрна плоча из Норфолка (средина IV в.)[35]. Познати мозаик „Филозофа" из једне виле код Помпеја (око 100 г. пре Христа)[36] садржи оквир са биљном врежом у коју су уплетене маске. Ипак, почев од I века пре Христа, неке маске из тих врежа много личе на представе Океана, као, на пример, мозаик из Тускулума (око 50 г.)[37] данас у Музеју Терми у Риму. То су маске у лишћу, људски лик обликован лишћем, или који се претвара у лишће. Овај мотив, пре свега из провинцијалне римске уметности, прешао је у романичку уметност у Француској, уметност готике и касније ренесансе, у којој је, разуме се, примењен као враћање антици. Неке од најранијих маски при-

---

29 В. Р. Петковић, *Неки антички мотиви у старом живопису српском*, Strena Buliciana, Загреб–Сплит 1924, 475.

30 E. Chatel, *Les scènes marines des fresques de Saint-Chef*, Synthronon, Paris, 1968, 177–187.

31 L. Hadermann–Misguich, *Kurbinovo*, Bruxelles 1975, 172–173, Pl. 85.

32 E. Chatel, н. *g.*, Fig. 3.

33 R. Bianchi Bandinelli, *н. g.*, Tav. 368. Та традиција, сликање маски на соклу, наставља се у ранохришћанској уметности, што се види у декорацији Dura Europos, A. Grabar, *Early Christian art*, New York 1968, Ill. 69.

34 F. Gerke, *н. g.*, 10–11.

35 T. Kraus, *Das römische, Weltreich*, Berlin 1967, Taf. 371.

36 A. Stenico, *н. g.*, Taf. 146.

37 *Исто*, Taf. 172–173.

миле су лик близак богу мора, те се он тако разликује од осталих маски у истој декорацији. Та разлика је поновљена у VI веку, у мозаицима Велике царске палате у Цариграду[38], у којој се може приметити да од више маски једна веома много личи на старе представе Океана.[39] Некако у исто време појављује се слична декорација – врежа са путима, птицама и једном маском у лишћу – ■ у монументалној пластици, о чему сведоче сачувани стубови балустраде из Измита (средина V в.)[40]. Ову маску с правом Н. Фиратли тумачи као Океан.[41] Коначно, од друге половине V века развила се и једна посебна група капитела, тзв. Blattmaskenkapitelle, које је као целину обрадио Р. Кауч.[42] Међутим, овај истраживач их не везује за Океана, што би било логично претпоставити, јер се при објашњавању цариградских узорака користио изванредним Менделовим каталогом[43], где изричито стоји да су у питању Океани. Гледајући код Кауча наведене примере из Цариграда, Египта и Сирије лако се може закључити да су само цариградски блиски по лику Океану. Ово није било случајно; сетимо се само мозаика Велике палате. Управо ту везу између типова успоставља Д. Т. Рајс[44] саопштавајући, без ограде, да је то Океан. Ликови Океана на изванредно изведеним капителима у Цариграду ■ околини (сл. 9), у V и VI веку, као и податак да је у исто време он био представљан у мозаицима Велике царске палате касноантичког надахнућа, дају повода закључку да је Океан као мотив фигуративне уметности у Византији добио нови полет. Нажалост, било као маска било као права људска глава у врежи – он се није дуго одржао. У том смислу довољно је само погледати познате чипкасте капителе из јустинијанске епохе. Међутим, њега су, као стари мотив архитектуре, васкрснуле чувене византијске ренесансе, које су до

---

[38] D. T. Rice, *The Great Palace of the Byzantine Emperors*, Edinburg 1958, 130–131, Plate C.

[39] F. van der Meer – C. Mohrmann, *Atlas de l'antiquité chrétienne*, Paris–Bruxelles 1960, сл. 254.

[40] W. F. Volbach, *н. д.*, Taf. 80.

[41] N. Firatli, *A short Guide to the Byzantine Works of Art in the Archeological museum of Istanbul*, Istanbul 1955, 33.

[42] M. Wegner, *Blattmasken*, Festschrift zum 70. Geburtstag von A. Goldschmidt, Berlin 1935, 43–50.

[43] G. Mendel, *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines*, Roma 1966², Fig. 546–549.

[44] D. T. Rice *н. д.*, 130. Треба рећи да је Рајсова претпоставка да једна од глава представља портрет варвара, амбасадора или заробљеника, мало натегнута. То је управо она разлика у главама – маскама по римским вилама, о чему смо говорили поводом мозаика из Тускулума, уп. нап. 37.

својих касноантичких узора долазиле, пре свега, преко њихових ранохришћанских облика.[45] У епохама Македонаца, Комнина и Палеолога, Океан је, као маска у лишћу, живео не у монументалној скулптури, већ у сликарству – минијатурном, иконописном и зидном. Насупрот томе, романичка скулптура Француске негује, поред уобичајене маске[46], и чисто антички тип Океана, нарочито у областима које су своју уметност заснивале на римским традицијама, као, на пример, Прованса. У том смислу, посебно је занимљив апсидални капител из Ле сент Мари де ла Мер (Les Saintes Maries-de-la-Mer)[47]. Но, на истом терену, у Св. Трофиму (St. Trophime) у Арлу[48] се налазе нешто стилизованији облици исте представе, ближи средњовековном схватању света фантастичних животиња. Коначно, ■ романичко зидно сликарство, као оно у поменутој цркви Сен Шеф[49], приказује морско божанство као искежену маску из чијих се уста помаљају два чудовишта.

Сасвим разумљиво, овај лик није био запостављен у архитектонској пластици у романици на нашем Приморју. О томе сведоче једно истециште олука – gargouille – на фрањевачкој цркви у Дубровнику (XII век)[50] ■ две врло стилизоване главе Океана са сплитског звоника (XIII в.)[51]. И готичко-ренесансна ■ ренесансна скулптура негују представу Океана, често као Blattmaske, посебно у баштенској архитектури. У многим дубровачким дворцима и палатама сачувани су овакви комади.[52]

Говорећи о постанку сликарства ренесансе Палеолога С. Радојчић[53], помни посматрач наше фреске, запажа да Михаило ■ Евтихије, када посебно украшавају сликану архитектуру, стављају на стубове колонада капителе с маском Океана. По-

---

[45] K. Weitzmann, *Geistige Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance*, Köln – Opladen 1963.

[46] M. Aubert – S. Goudet, *Cathédrales et abbatiales romanes de France*, Paris 1965, Pl. 71, 328, 505, 555.

[47] A. Borg, *Architectural Sculpture in Romanesque Provence*, Oxford 1972, Pl. 143.

[48] *Исто*, Pl. 144.

[49] Уп. нап. 32. Занимљиво је да и романичко сликарство, минијатурно и зидно, има маску Океана на капителу сликане архитектуре, на пример у јеванђељу Ота III, уп. J. Beckwith, *Early Medieval art*, London 1974, сл. 90, или у цркви Св. Мартина Vicq-sur-Saint-Chartrier, уп. O. Demus, *Romanische Wandmalerei*, München 1968, Taf. 117.

[50] C. Fisković, *Fragments du style roman à Dubrovnik*, Archaeologia Iugoslavica I, Beograd 1954, 118, Fig. 4.

[51] D. Kečkemet, *Figuralna skulptura romaničkog zvonika splitske katedrale*, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 9, Split 1955, sl. 16.

[52] C. Fisković, *Naši graditelji i kipari XV i XVI stoljeća u Dubrovniku*, Zagreb 1947, 76, sl. 40, 42. Постоји и у дубровачком лапидаријуму на зидинама неколико Океана.

[53] С. Радојчић, *Узори и дела старих српских уметника*, Београд 1975, 140.

рекло бркатог бога мора са разбарушеном косом Радојчић налази код византијских класициста X века. Наиме, византијска минијатура из средњовизантијског периода обнавља мотив Океана на капителима, али сада као чисто декоративни елемент. Тако у познатом Менологу Василија II (око 985) из Ватиканске библиотеке[54], на минијатури која представља св. Теодора Стратилата налазимо колонаду са тако украшеним капителима. Из XI века може се навести слика св. Алимпија у менологу Националне библиотеке у Паризу (Ms. gr. 580)[55]. На листу светитеља за новембар приказан је св. Алимпије (26. нов.), на стубу чији капител у лишћу има главу која би требало да буде Океан, али личи на лава. А. Омон га назива ταυρολέων."[56] Овај начин сликања капитела могао би се протумачити свечевим житијем које каже да је он свој стуб сачинио на неком хеленском гробљу.[57] Истом веку припада и јеванђеље Публичне библиотеке у Лењинграду (гр. 67)[58] са канонским таблицама на којима су Blattmaske, а ове су ближе лавовима него Океану. Следеће столеће има, опет негујући касноантичке узоре, чисте представе бркатог бога мора, као, на пример, у Ms. gr. 543 париске Националне библиотеке[59], или живопис на тријумфалном луку, додуше пресликан у XVI веку, у Св. Пантелејмону у Нерезима. Исто тако, у XIII веку, у минијатури, постоје представе сликане архитектуре са Океанима. То показују два јеванђеља, једно из америчких збирки[60], друго јерменско.[61] Ето, тако је живео, посебно кроз књишку илустрацију лик Океана на капителима, и тако је стигао до ренесансе Палеолога. Од тих времена, па кроз читав XIV век, ову веома занимљиву представу сликају и мајстори старог српског сликарства, мада јој, изгледа понекад, нису знали првобитно значење.

Врло често се у историји византијске уметности показује да извесна велика дела нису до краја прочитана. Такав је случај са познатим Благовестима са Богородицом Психосостријом на полеђини, на икони која је, без сумње, из Цариграда у Охрид

---

54 J. Ebersolt, *La miniature byzantine*, Paris 1926, PLXXXIV, 1.
55 H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VII^e au XIV^e siècle*, Paris 1929, pl. CII.
56 *Исто*, 50.
57 *Житија светих*, Београд 1961, 943.
58 В. Д. Лихачева, *Византийская миниатюра*, Москва 1977, таб. 32.
59 H. Omont, *н. д.*, PL CXX.
60 *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections*, ed. G. Vikan, Princeton 1973, fig. 88.
61 Л. А. Дурново, *Армянская миниатюра*, Ереван 1969, таб. 31.

стигла као поклон архиепископу Григорију, почетком XIV века.[62] Описивачи иконе, сем атланта, нису забележили три представе Океана у сликаној архитектури. Прво, изнад атланта, као импост-капители на Богородичином балдахину, изведени су у сивомркој монохромати Океана; друго, на ниском стубу поред арханђела Гаврила, једна Blattmaske такође подсећа на ранохришћанског бога мора.[63] Све се то уклапало у познати став уметника зреле ренесансе Палеолога да позајмицама из касне антике иначе заобилазним путем преко византијског класицизма X века, учини своја дела богатија традицијом. Можда је сувише смело претпоставити, али не и немогуће, да су Михаило и Евтихије видели ову икону у Охриду пре него што су кренули да у Србији, за краља Милутина, ураде фреске у Св. Никити или Старом Нагоричину. Ипак, сасвим је јасно да су се они или непосредно у Солуну, односно Цариграду, или посредством неког отуд увезеног дела, упознали са новим стремљењима у владајућој уметности метрополе. Већ је поменуто да је на њиховом првом делу у тадашњој српској држави, у Св. Никити, сачувана сликана колонада са два чисто античка Океана.[64] Но, овакав тип капитела, забележено је, није био остварен ни пре ни после у делатности Михаила и Евтихија.[65] Међутим, тиме се списак сачуваних представа у српским црквама из ренесансе Палеолога не исцрпљује. Неколико година после осликавања Св. Никите, неки нама именом непознати мајстор такође Океаном украшава капителе. У католикону манастира Хиландара, на северозападном пандантифу, иза јеванђелисте Марка налазимо готово истоветног бркатог бога мора.[66] Тако је у прве две деценије XIV столећа, византијско сликарство оживео један стари мотив, омиљен у Цариграду и околини у V и VI веку.

Враћање касноантичким моделима, оживљено под Палеолозима, наставиће се и током XIV века. Негде око 1348. године, огласила се у припрати Леснова једна сликарска дружина којој су познате класичне „идеје о миметичком карактеру уметности". Њихов Океан, представљен на капителу столпника св. Симеона Дивногорца, ипак одудара од оних чистих касноантичких копија с почетка столећа. Он сада добија и велике уши које га

---

[62] В. J. Ђурић, *Иконе из Југославије*, Београд 1961, 22–23.
[63] Најбоља илустрација код K. Weitzmann, *The Icon*, London 1978, Plates 44.
[64] С. Радојчић, *Узори*, 140; G. Millet – A. Frolow, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie*, III, Paris 1962, Pl 45,3.
[65] П. Миљковић-Пепек, *Делото на зографите Михаило и Евтихиј*, Скопје 1967, 178, сл. 79.
[66] П. Миљковић-Пепек, *н. д.*, 233, сл. 140.

чине чудовиштем. Ово је удаљавање од првобитног узора било одлучујуће за ликове Океана у српском зидном сликарству последње две деценије. Међутим, византијска уметност на неким својим споменицима задржава и даље стари тип. О томе сведоче једна икона Благовести из Третјаковске галерије (друга половина XIV в.)[67], осликани капител северне бифоре у Марковом манастиру (1376)[68], архитектура кулиса Исцељења раслабљеног из Љубостиње (крај XIV в., сл. 10) и Гостољубље Аврамово, икона из Бенаки музеја у Атини.[69] Коначно, већ поменути капители што носе куполу из Марковог манастира садрже, поред анђела и демона – Океан.[70] На четири угла сваког од њих налази се по једна глава великих очију са брковима, из чијих чељусти куља вода дата плавом бојом. Млаз воде се завршава са три реда на стилизовано изведеној води плавих таласа. Ове главе, које донекле личе на лавље, Мирковић не помиње[71]; нису му се, изгледа, уклапале у објашњења која је дао. У овом случају треба подвући да је ово први сачувани пример Океана на правом капителу у српској средњовековној уметности, и да, по нашем мишљењу, поред декоративне он има неко дубље значење о чему ће касније бити речи.

Тако је у општим цртама текао типолошки развој бога мора, који је негде у предјустинијанским и јустинијанским временима изведен на капителима, да би као такав у византијским ренесансама служио као украс на сликаној архитактури.

Упоредо са Океаном у старом српском сликарству се јавља и лав који бљује воду, нарочито ако је употребљен као славина на сликаном кладенцу. Ова представа, како је то већ показала М. Татић-Ђурић[72], има своје античко порекло. Ранохришћанско мозаичко сликарство исто тако негује мотив фијала на којима су обично стављане и лавље главе као славине. Навешћемо мозаике базилике у Охриду[73] и Велике палате у Царигра-

---

[67] М. В. Алпатов, *Сокровища русского искусства XI–XVI веков*, Ленинград 1971, таб. 98.

[68] М. В. Алпатов, *Сокровища русского искусства XI–XVI веков*, Ленинград 1971, таб. 98. G. Millet – T. Velmans, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie*, IV, Paris, 1969, Pl. 89; Н. Ношпал-Никуљска, *Марковиот манастир – монумент како низ историјата*, у: Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија I, Скопје 1975, 413–414, т. 48/1.

[69] K. Weitzmann, *The Icon*, Plate 46.

[70] G. Millet – T. Velmans, *н. g.*, Pl. 96.

[71] М. Мирковић, *н. g.*

[72] М. Татић-Ђурић, *Анīичко наслеђе у средњовековној умеīносīи*, Жива антика XI, св. 2 (Скопје 1962), 389.

[73] Г. Цветковић-Томашевић, *н. g.*, фото 42.

ду, поводом којих је Д. Т. Рајс указао на потоње понављање у Кахрије-џамији.[74] И литература из тога доба помиње лава што испушта воду. У причи о фрушкогорским мученицима, који су били каменоресци, говори се да им је цар Диоклецијан наредио једном да израде „лавове који бљују воду".[75] Сликани кладенац са лавом имао је сличну судбину као и Океан, па је и он, преко класицизма средњег византијског доба, доспео до сликарства с краја XIII и почетка XIV века.[76] Посебно развијање Богородичиног циклуса и сцене Анине молитве пружају примере сликаних фијала са лавом, као у Градцу[77], Перивлепти[78], Кахрије-џамији[79], Краљевој цркви у Студеници[80], Белој цркви каранској[81] итд. М. Татић-Ђурић расправља и о лављим маскама као акротеријима, чије је порекло исто тако античко[82], и који су почев од ренесансе Палеолога били омиљени украс на сликаној архитектури у српским црквама. Наиме, Краљевој цркви[83], Старом Нагоричину[84], Грачаници[85], Дечанима[86] лавље главе на тимпанонима или забатима грађевине насликане су или како дувају или како избацују воду. Ову дилему изгледа разрешава њима савремени песнички запис М. Филеса „О насликаном лаву"[87], где стоји у слободном преводу: „Сликар је имајући храбру душу сликао без страха и лава. Ново је дакле и ово, и поред тога што даје дух мале форме покрећући сликом непокретног лава. Ако непокретни лав на слици успе да уплаши сакупљене гледаоце,

---

74 D. T. Rice, *н. д.*, 131, Plate 42 a, c.

75 Н. Вулић, *Фрушкогорски мученици*, Гласник Историјског друштва у Новом Саду, књ. IV (Сремски Карловци 1931), 363.

76 На пример у Утрехтском псалтиру, G. Henderson, *Early Medieval*, Harmondsworth 1972, Ш. 92, један Marzocco бљује воду; у S. Angelo in Formis, O. Demus, *н. д.*, Taf VII, једна лавља глава служи као славина; лав на кладенцу је у минијатури рукописа Bibl. Vat. gr. 746, Ch. Diehl, *La peinture byzantine*, Paris 1933, Рл. LXXXII, и у Св. Софији у Кијеву, G. Logvina, *Sainte – Sophie de Kiev*, Kiev 1971, t. 153.

77 Б. Живковић, *Конзерваторски радови на фрескама манастира Градца*, Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе, VIII (Београд 1969), 119–128, цртеж 5.

78 А. Стојаковић, *Архитектонски простор у сликарству средњовековне Србије*, Нови Сад 1970, сл. 70.

79 D. T. Rice, *н. д.*, 131, Plate 42,a.

80 V. R. Petković, *La peinture Serbe du Moyen âge*, II, Beograd 1934, Pl. XLIV.

81 *Исто*, I, Beograd 1930, Pl. 84a.

82 М. Татић-Ђурић, *н. д.*, 389.

83 G. Millet – A. Frolow, *н. д.*, 60,1; 70,5.

84 *Исто*, Pl. 87,2; 104,3.

85 В. Р. Петковић, *н. д.*, I, Pl. 49a.

86 Ђ. Бошковић – В. Р. Петковић, *Манастир Дечани*, Београд 1941, CIII.

87 Manuelis Philae, *Carmina*, ed. E. Miller, Paris 1955, 102.

какав би онда изгледао из близине живи лав који дува док се трза и шири уста. Јер ће, вели Завет, рикати лав и страшно ће се уплашити присутни." И заиста, погледа ли се боље лав из Рођења Богородице у Краљевој цркви, лако је приметити да Филес тачно зна о чему пише. Овај запис и слика јасно говоре о популарности мотива лава почетком XIV века.

На почетку овог рада речено је да се загонетни лик у Новој Павлици, поред тога што испушта воду још и плази. Овај израз је био карактеристичан у средњем веку за представе разних фантастичних животиња, али и за лава. Појава искеженог лава у романичкој каменој пластици била је врло честа. Чини ми се, ипак, да неке од ових представа прилично подсећају на Океан. Оваквих мешавина је било и у српској средини, што се односи нарочито на животињске главе које служе као конзоле над улазом у наос Хиландарског католикона.[88] На крају, већ је више пута поменуто да се Океан, као тип, у византијској уметности мешао са лавом, али сада треба подвући да је лав сасвим ретко стављан на капителе, било клесан било сликан. У романици је, напротив, на томе месту врло чест.

Запазили смо да бог мора, Океан, у целокупној старохришћанској и византијској уметности бива представљен на један мање-више одређен начин, где се види стално трајање и понављање класичног типа бркатог човека са разбарушеном косом и брадом, која се некад претварала у алге. Тада је читава представа добијала изглед Blattmaske. Овај је Океан био стављан на капителе, често како бљује воду. Објашњење које смо дали у вези са аналогијама представљених Океана и лавова не задовољава у потпуности, јер ликови на капителима у Новој Павлици личе и на једног и на другог. Како се одиста створио тај нама загонетни лик у задужбини Мусића? У Св. Ђорђу у Курбинову[89], у Христовој мандорли из Вазнесења, налази се „кристално море" са рибама и чудовиштем лављег тела, велике главе, људског носа и очију, разјапљених, искежених чељусти (cf. supra). Оно је, нема сумње, заменило стару представу Океана која је дата, на пример, у Хосиос Давиду у Солуну.[90] Исто чудовиште понављају сликари Св. Спаса у Нередици (1199)[91], само у Страшном суду како довршава прождирање неког људског бића. Објашњавајући персонифика-

---

[88] Ј. Максимовић, *Српска средњовековна скулптура*, Нови Сад 1971, 75–76, сл. 115–116.

[89] Уп. нап. 31.

[90] Уп. нап. 24.

[91] В. Н. Лазарев, *Древнерусские мозаики и фрески*, Москва 1973, таб. 268.

цију мора у грачаничком Страшном суду, недавно је П. Мијовић[92] веома много говорио о Левијатану, морском чудовишту које се помиње у књигама Старог Завета (Јов. 40,20; Псалм 104, 25-26; Исаија 27,1) ■ Новог Завета (Откровење IV, 6) под именом δραхών.[93] Изгледа да су га, током векова, сликари различито представљали: курбиновско и нередичко чудовиште налик су лаву са чудним шапама у Страшном суду у Грачаници.[94] Очигледно апокалиптично, недефинисано морско чудовиште, захваљујући Милутиновим мајсторима, има овде чисту форму лава. Тридесетак година касније, у припрати Леснова, већ поменути Океан на капителу св. Симеона добија велике шиљате уши, чиме се помало враћа на узоре с краја XII века, али ■ наговештава занимљиве ликове у Марковом манастиру и Новој Павлици. Коначно, новопавлички мајстори сликају један троглав у соклу апсиде, који је баш то морско чудовиште, створено као тип крајем XII века, али у ово време се среће и на капителу.[95] Ово не изгледа чудно, јер су стари српски мајстори добро знали да Океан треба представљати на капителу – било као портрет, било као Blattmaske. Изразили су, дакле, новопавлички сликари сасвим јасно представу воденог божанства кроз морско чудовиште, чији се лик налазио на средини између Океана ■ лава.

Да ли је савременик браће Мусић могао да схвати да је на капителу насликан Океан, а не лав? Можда се један од одговора може наћи у писаној речи из тога доба у Србији. Негде у другој половини XIV века преведена су нека апокрифна дела апостолска, међу којима и Дела Андреја и Матеја[96], чији су оригинали настали у VI веку.[97] Ова врста књижевности, иначе, била је радо читано штиво средњовековног човека. Код Андрије постоји једно место што сасвим јасно говори о „Океану као божанству које плави": **и изл҄ѣи моужоу на стольпѣ водоу многоу оусты своими вь потопь ꙗко да накажоуть се соуште вь градѣ**

[92] P. Mijović, *La personification de la Mer dans le Jugement dernier à Gračanica*, Χαφοτήριον εις Άναστασιον Κ. Όρλάνδον, IV, Athènes 1967, 213, 219.

[93] *Septuaginta*, ed. A. Rahlfs, vol. II, Stuttgart 1935, 113, 340, 599. Занимљиво да га Ђ. Даничић преводи некад са крокодил, некад са Левијатан.

[94] П. Мијовић, *н. д.*, Pl. LXXI a.

[95] На прави Океан много личи троглав у певничком простору Св. Апостола у Пећи, уп. Д. Тасић, *н. д.*, 261, сл. 8.

[96] S. Novaković, *Apokrifi jednog srpskog ćirilovskog zbornika XIV veka*, Starine JAZU VIII (Zagreb 1876), 55–69.

[97] Ч. Миловановић, *Апокрифна Дела Павлова и њихов однос према античком грчком роману ■ канонским Делима апостолским*, Зборник радова Византолошког института XVII (Београд 1976), 328.

семь. Се же рекьшоу блаженомоу Аньдреови (а)бие испоусти камень моужь оть оусть своихь водоу многоу на землю.[98]

Дакле, писац Дела Андрејевих ствара причу гледајући у Океан који у његово време постаје опште место на капителу. Преводилац, Србин наравно, преводи дословно ово место, па тако „камени муж" из својих уста избацује воду, ■ тиме прети да подави. Разуме се, прича описује и престанак деловања „каменог мужа", јер му Андреја поручује: прѣстани юже горѣ лѣки водоу от оусть своихь, кьма же врѣме ошьствиꙗ твоѥго приде.[99] Без обзира на то што се овде говори о нестајању касноантичких богова, ипак се овај текст могао везати за ликове у Новој Павлици. У вези с тим, занимљиво је, ако се већ читају књижевни извори, приметити и савремено схватање лава. Наиме, за турског цара Мурата се говорило да је ꙗко сверепї львь.[100] Тешко је зато претпоставити да су на најосетљивија места у једном храму били стављени они ликови који су по метафоричком казивању значили будућу пропаст.

На крају, треба нешто рећи ■ о значењу Океана у целокупној декорацији Нове Павлице. Недавно се у нашој средини појавила студија Г. Цветковић-Томашевић о рановизантијским подним мозаицима, у којој је истакнута основна идеја која обједињује све мозаичке слике из тога доба – представа космоса.[101] У једном одељку она расправља о представама космоса у ранохришћанској ■ средњовековној уметности[102], заснованих на подели космоса извршеној већ у паганству: царство неба, рај, земљу ■ воду. Тачно је, чини се, да је ова подела прешла и у потоњи сликани декор византијских цркава. Г. Цветковић-Томашевић налази у српском средњовековном сликарству одговоре за два слоја космоса, а за друга два – земљу ■ воду, нема одговора. Треба га, изгледа, тражити у чисто хришћанским средњовековним схватањима воде ■ земље, и то у оној хијерархији елемената космоса која се јавља у Хвали Господа у 148. псалму. Загонетни ликови на новопавличким капителима су представе „воде над небесима", која долази одмах изнад „небеса над небесима;" они су илустрација првопрозваних на земљи који одају Господу хвалу: Хвалите Господа на земљи, велике рибе ■

98 S. Novaković, *н. д.*, 67.
99 *Исто*, 68.
100 В. Ћоровић, *н. д.*, 89.
101 Г. Цветковић-Томашевић, *н. д.*, 87–101.
102 *Исто*, 89–91.

све бездане (δράκοντες). То је и представа „мора кристалног“ које је пред престолом Христа у апокалиптичној визији.

Данас, нажалост, нисмо сасвим сигурни где су се тачно налазили ранохришћански капители са Океанима. Да ли су они уопште служили као конструкције у храмовима, или су били део архитектуре вила и палата. Чињеница да се Океани у Марковом манастиру ■ Новој Павлици налазе на капителима који носе куполу, дакле на најосетљивијим местима једне грађевине, прилично потврђује општу симболику цркве као представе космоса. Изгледа да је Океан са подних мозаика у V–VI веку, селећи се на капител, понео значење које је до тада имао. Међутим, тај се лик брзо изгубио и поново јавио у X веку као чисто декоративни елемент. Такав Океан траје до краја живота византијске уметности. Изузетно је занимљиво, да у другој половини XIV века у српским црквама он добија првобитно значење једног од четири елемента космоса. Али, сада његов лик није више касноантички, већ средњовековни, онакав какав је створен у византијском сликарству с краја XII века, монструм – пола човек пола лав.

Последњих десетак година много се говори и о конзервативном ■ празном академизму хетерогеног византијског сликарства из касног XIV века, који се ослања с једне стране на претходно столеће, ■ с друге на ренесансу Палеолога.[103] У првом случају сликари позајмљују монументални изглед фигуре, у другом се служе оним истим касноантичким узорима – детаљи сликане архитектуре и намештаја – као ■ њихови претходници с почетка века. Негде у ову групу споменика спада, поред Иванова у Бугарској и Волотова у Русији, и новопавличко сликарство. Ова византијска антика, међутим, није била на висини примања узора и њихових сажимања у нову форму, јер је деловала помало вештачки. Ипак, она има свој пут у српској уметности из XIV века. После 1321. године касноантички узори настављају да трају доста чудно у храмовима српске властеле – Лесново, Псача[104], а негују их мајстори нешто скромнијих сликарских могућности у јужним областима тадашње српске државе. Касније, после 1371. године, када је турска опасност постала сасвим извесна, ови уметници исте моделе преносе у моравску долину, о чему сведоче дела јеромонаха Макарија, јо-

[103] С. Радојчић, *Византијско сликарство од 1400. до 1453*, Моравска школа и њено доба, Београд 1972, 6–7.

[104] Исти, *Klassizismus und ihm entgegengesetzte Tendenzen in der Malerei des 14. Jahrhunderts bei den orthodoxen Balkanslaven und den Rumänen*, Actes du XIV[e] Congrès international des études byzantines, I, Bucarest 1974, 198.

шаничко сликарство, или Нова Павлица. На почетку смо указали на дивљење Данила III цркви Ваведења у Новој Павлици, а на крају бисмо се могли питати како је само изгледала целокупна фреско-декорација овог храма, кад само овај сачувани детаљ Океана чудовишта (δράκων) на капителима, носећи различита значења, сведочи о садржински и идејно изузетном богатству ове уметности.

FIGURES ENIGMATIQUES SUR LES CHAPITEAUX DE NOVA PAVLICA

Dans l'église de la Présentation de la Vierge au Temple, nommée Nova Pavlica au bord de l'Ibar, fondation des frères Musić, sur la peinture murale, qui date de 1386, on voit des figures énigmatiques qui décorent les chapiteaux. Ces têtes, à peine remarquées jusqu'à présent comme „lions à visage humain qui tirent la langue", constituent le sujet des recherches de cette étude, qui se propose d'interpréter ces figures et d'indiquer leur signification. Vu leur place dans la décoration de l'église, l'auteur est parti de l'idée qu'elles pourraient être des représentations de l'Océan, tout en constatant qu'elles ressemblent aussi à des lions. Les deux types, Océan et lion, sont des sujets de l'art paléochrétien et byzantin, et ils tirent leur origine de l'art antique, celui de la Basse Antiquité. L'auteur expose d'abord l'historique de ces types et conclut que les figures de Nova Pavlica rappellent autant une figuration de l'Océan qu'un lion.

Or, quant à la signification de la figure, corroborée entre autres par les documents serbes écrits de l'époque, ce serait l'Océan en tant que représentation de l'eau, l'un des éléments du cosmos, car l'église et sa décoration sont précisément l'image de ce même cosmos, sous une forme réduite.

Les fresques de Nova Pavlica sont l'ouvrage de deux groupes de peintres. Le premier groupe adopte les formes et les schémas déjà surannés du début du XIVe siècle, tandis que le deuxième concourt à la création du nouveau style, celui de l'École de la Morava. L'Océan sur les chapiteaux est l'ouvrage du premier groupe lequel, il semble bien, n'avait pas eu une idée précise de ce que signifiait le dieu barbu de la mer, lorsqu'il lui a assigné, sous une forme assez modifiée d'ailleurs, une place bien en vue dans le sanctuaire.

Стуб [redacted] столпници као мотиви хеленистичког порекла у византијском и српском фреско-сликарству

Веома су занимљиви путеви којима су се поједини симболични облици и мотиви преносили из античке у средњовековну уметност. Следећи те путеве дошли смо до уверења да стуб који се у византијском фреско-сликарству јавља уз представе светих столпника (сл. 11) представља један од занимљивијих сведочанстава хеленистичког наслеђа у оквиру сликаног декора византијских цркава. У литератури о иконографији светих столпника[1] говори се, наравно, о античком наслеђу, али само у вези са непосредним пореклом слике. Као могући узори наводе се представе царева, богова [redacted] идола на стубовима.[2] Међутим, програм византијских цркава и место светих столпника у њему на одређен начин говоре о дубљим значењима која су византијски уметници пренели у своје слике из антике.

У досадашњим истраживањима већ је, уз навођење аналогија, показано порекло структуралних елемената стубова на које су постављане фигуре светих столпника. Ти стубови се састоје од базе, стабла и капитела, тј. платформе са балустрадом[3], а њихов изглед је познохеленистички. За разлику од стубова на представама столпника у примењеној уметности и минијатурном сликарству, у фреско-сликарству стабло стуба има отвор кроз који се виде степенице које воде ка платформи. То је уочио [redacted] коментарисао већ Андреј Ксингопулос.[4]

---

1 A. Chatzinikolau, у: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, Stuttgart 1966 sqq, Bd. 2, col. 1071–1077, са библиографијом; V. H. Elbern, у: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Roma 1968–1976, Bd. 8, col. 411–413, са библиографијом.

2 A. Xyngopoulos, *Οι στυλίται εις την βυζαντινήν τέχνην*, ΕΕΒΣ 19 (Atina 1949), 116–129; J. Lafontaine-Dosogne, *Itinéraires archéologiques dans la région d'Antioche. Recherches sur le Monastére et sur l'iconographie de S. Syméon Stylite le Jeune*, Brisel 1967, passim, посебно 217.

3 Cf. посебно A. Xyngopoulos, *op. cit.*, 116–129.

4 Ibid., 121.

Хеленистичко наслеђе које су пренели тријумфални стубови Рима [redacted] Константинопоља[5] имало је посебно значење за неке народе византијског културног круга. Тако је код Срба [redacted] Грузина[6] реч „столп“ означавала и стуб [redacted] кулу. У таквим „столповима“ – кулама живели су монаси-испосници и при том су параклиси у којима су обављали службу Божју често били посвећени столпницима. Примера ради, српски архиепископ Данило II (1324–1334) наложио је да се изнад велике припрате у пећком архиепископском седишту сагради кула са параклисом светог столпника Данила.[7]

И капители на стубовима столпника сведоче о чувању хеленистичког наслеђа у средњовековној уметности. Ради се о коринтским капителима с акантусовим лишћем, који су у средњем веку представљали главни мотив свих архитектонских стилова ослоњених на епоху римског Царства. Само су учени сликари из Леснова уместо капитела насликали океаносе, и то уз мало одступање од истог мотива у римском сликарству [redacted] цариградској скулптури VI века.[8]

Распоред столпника у декоративном систему византијских цркава представља засебну тему за истраживање. У византијским храмовима столпници су обично сликани око улаза и пролаза, или на тријумфалном луку и довратницима.[9] То значи да су често представљани на стубовима па из тога следи да је у сликаном декору византијских цркава стуб као архитектонски мотив хеленистичке традиције одређивао положај фигура столпника. Припадност светих столпника монаштву у том погледу није била од значаја јер се столпници никада нису сликали заједно са осталим светим преподобницима, који су, као што је познато, представљани у групи као засебна светитељска категорија.[10]

Око улаза и пролаза столпници су, на пример, насликани у Неа Мони на Хиосу[11], костурским Светим Бесребреницима [redacted] Бо-

---

5 F. B. Florescu, *Die Trajanssäule*, Bukarest-Bonn 1969, Taf. 1–2, 72.

6 J. Lafontaine-Dosogne, *L'influence du culte de S. Syméon Stylite le Jeune sur les monuments et les representations figurées de Géorgie*, Byzantion 41 Bruxelles (1971), 186–187, fig. 1–4.

7 Архиепископ Данило, *Животи краљева [redacted] архиепископа српских*, Београд 1935, 283.

8 И. М. Ђорђевић, *Забележни лик на капителима у Новој Павлици*, Рашка баштина 2 (Краљево 1981), Taf. 12.

9 A. Chatzinikolau, *op. cit.*, col. 1076; V. H. Elbern, *op. cit.*, col. 413; R. Hamann-MacLean, *Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien un Makedonien*, Giessen 1976, 164.

10 Само у Бачкову су столпници приказани међу монасима, али на стубовима, cf. Е. Бакалова, *Бачковската костница*, София 1977, Taf. 146–147.

11 E. Melas, ed., *Alte Kirchen und Kloster Griechenlands*, Köln 1974, 246–248.

городици Мавриотиси[12], Петровој цркви у Расу[13], цариградској Хори[14], Дечанима [redacted] Леснову[15], Пантанаси у Мистри[16] итд. У Леснову су два столпника насликана [redacted] у оквиру програма око олтарске преграде.

На тријумфалном луку столпници су представљени у Монреалеу[17], Жичи[18], Богородичиној цркви у Пећи[19], Зауму код Охрида[20], параклису Светог Јована у Мистри.[21] Сви ти примери у вези су са идејом тријумфалног улаза која потиче из империјалне уметности позне антике. Однос између римских тријумфалних лукова и романских портала[22], као [redacted] њихов однос са византијским олтарским преградама[23], добро је представљен у литератури. Овде, ипак, желимо да укажемо на два примера из римске уметности код којих су стубови постављени поред апсиде. Први пример потиче из *Куће јелена* у Херкулануму[24], а други из Венериног храма у Риму.[25]

Веома често су свети столпници били насликани на довратницима цркве.[26] Добри примери сачувани су у цркви Христа Антифонитиса на Кипру[27], Сопоћанима[28], Дечанима[29] итд.

---

12 Σ. Πελεκανίδου, *Καστοριά*, I, Θεσσαλονίκη 1953, Taf. 11, 69.
13 М. Ћоровић-Љубинковић, *Живопис цркве светог Петра и Павла код Новог Пазара*, Старинар н. с. 9 (Београд 1970) 47.
14 P. Underwood, *The Kariye Djami*, New York 1966, Taf. 520.
15 И. М. Ђорђевић, *op. cit.*, 121.
16 S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970, pl. 23–24.
17 O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, Boston 1955, 29, Taf. 49.
18 М. Кашанин – Ђ. Бошковић – П. Мијовић, *Жича*, Београд 1969, 126–127.
19 М. Ивановић, *Црква Богородице Одигитрије у Пећкој Патријаршији*, Старине Косова [redacted] Метохије 2–3 (Приштина 1963) 144.
20 Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 110.
21 S. Dufrenne, *op. cit.*, pl. 35.
22 R. Hamann-MacLean, *Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters*, Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 15 (Marburg 1949/1950), passim: Y. Christe, *La colonne d'Arcadius, Sainte-Prudentienne, l'arc d'Eginhard et le portail de Ripoll*, Cahiers archéologiques 21 (Paris 1971), 31–42. Положај стубова на улазима може се довести у везу са стиховима из Старог завета где се каже да су пред јерусалимским Храмом, у трему, направљена два стуба, који су названи Јахин и Боас (1 Цар. 7:21, 2 Днев. 3:17). У вези с тим H. Sedlmayer, *Kunst und Wahrheit*, Mittenwald 1978, 143–152.
23 I. Konstantynowicz, *Ikonostasis*, Lwow 1939, passim.
24 H. P. L'Orange – P. J. Nordhagen, *Mosaik*, München 1969, Taf. 6.
25 R. B. Bandinelli, *Roma. L'arte roman nel centro del potere*, Milano 1976, Taf. 286.
26 Cf. литературу наведену у напомени 1.
27 A. and J. A. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, Stoubridge 1964, Taf 75.
28 В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, 130–131.
29 Ђ. Бошковић – В. Петковић, *Манастир Дечани*, Београд 1941, Taf. 155.

У Србији су понекад столпници били представљени на необичним местима. Тако су на гробу светог Симеона Немање у Студеници[30] столпници насликани као да носе свод аркосолијума. Михаило и Евтихије, сликари српског краља Милутина, често представљају свете столпнике на колонетама прозора, чиме им дају почасно место. Тако је било у студеничкој Краљевој цркви[31], Старом Нагоричину[32] и Грачаници[33], где представе столпника алудирају на богословска учења по којима су светитељи стубови цркве.[34]

У свом делу „Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger"[35] угледни немачки историчар уметности Гинтер Бандман написао је једну реченицу важну за тему нашег саопштења: „Хришћанство је усвојило одавно постојеће архитектонске облике – стуб, апсиду, лук, кулу, свод, али је њиховом споју дало нови смисао, смисао Новог Јерусалима, града Божијег, који представља модификацију прастаре идеје о дому Божијем".[36] На истом месту Бандман говори о значењу стуба и при том разликује стуб као облик и стуб као обележје. У првом случају указује на каријатиде атинског Ерехтејона, које се истичу својом моралном снагом.[37] У православном свету сличне моралне врлине су приписиване управо светим столпницима, који су се претворили у „непомерљиве стубове", као што то примећује Јован Лествичник.[38] Непрекидно стајање, σταστα, као карактеристичан начин живота столпника, приписује се, додуше, и другим светитељима, као нпр. светом Василију: „...без иједног покрета тела, очију, мисли..., као окамењена слика у славу Бога и олтара".[39]

---

30 В. Р. Петковић, *Манастир Студеница*, Београд 1924, 46. сл. 45. Ово сликарство потиче из XVI века али понавља сликарство из 1208/09.

31 М. Кашанин – В. Кораћ – Д. Тасић, *Студеница*, Београд 1960, 98–99.

32 G. Millet – A. Frolow, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*, III, Paris 1962, pl. 82, 2–4.

33 V. Petković, *La peinture serbe du moyen âge*, II, Beograd 1934, pl. 64. Слично у Мистри, cf. S. Dufrenne, *op. cit.*, fig. 68.

34 Свети јерарси, мученици и аскете, као „стубови цркве", приказују се на стубовима који носе саму црквену грађевину; cf. L. Ouspensky, *Symbolik des Kirchengebäudes*, in: *Symbolik des orthodoxen und orientalischen Christentums*, Stuttgart 1962, 63.

35 G. Bandmann, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin 1978² (прво издање 1951).

36 Ibid., 62.

37 Према Витрувију (1.1) жене из Карије нису желеле да рађају децу непријатељима свог народа.

38 PG 88, 937.

39 Цитат по V. H. Elbern, *Hic SCS Symion*, Cahiers archéologiques 16 (Paris 1966), 31.

Стуб је, дакле, важан атрибут столпника, са значењем снаге духа, чистоте и моралне врлине уопште, како је то касније истицано у време маниризма и барока.[40] Он нуди сигурност ■ ослонац. Ваља се присетити, две познате римске медаље, једне цара Макрина, а друге цара Гордијана, представљена је жена која се ослања на стуб, уз девизу *securitas temporum* односно *securitas perpetus*.[41]

У вези са Бандмановом дефиницијом стуба као обележја, овде ћемо указати на римске тријумфалне стубове који су имитирани ■ у хришћанству (на пример, Христов стуб у Хилдесхајму[42] и два стуба на фронталној страни Карлове цркве у Бечу.[43] Чувени Трајанов стуб у фигуралном фризу који тече одоздо нагоре прославља цареве врлине – *virtus*, *pietas*, *clementia* и *iustitia*. Таква усмереност фигура може се довести у везу са представама столпника у примењеној уметности ■ минијатурном сликарству, где се до столпника често допире путем степеника или лестви.[44] Ти степеници и лестве не описују само место живљења столпника, већ указују и на скалу духовног усавршавања које су столпници следили у свом подвизању. У том смислу вреди упозорити на чињеницу да су сликари православног света Храм мудрости увек приказивали са седам стубова.[45] Један српски уметник из XIV века приказује пак Храм мудрости као толос на седам степеника.[46] Очигледно је да тај уметник реч „столп" није схватао као стуб, већ као скалу. У питању је игра речи која има комплексније значење него што то изгледа на први поглед.

На крају желимо да нагласимо да су Срби у средњем веку посебно поштовали свете столпнике због тога што је утемељитељ српске самосталне државе, велики жупан Стефан Немања, напустивши престо, за свој монашки узор одабрао управо светог Симеона Столпника. Чак и служба светог Симеона Немање не представља ништа друго до мало измењену службу светог Симе-

---

40 G. de Tervarent, *Attributes et symboles dans l'art profan*, Genève 1958, col. 106–108.
41 *Ibid.*, 107–108.
42 H. Busch, *Germania romanica*, Wien 1963, Taf. 60.
43 H. Sedlmayr, *op. cit.*, 148–152.
44 V. H. Elbern, *op. cit.*, сл. 4, 8; S. Pelekanides – P. Christou – Ch. Tsiumis – S. Kadas, *The Treasures of Mount Athos*, I, Athen 1974, Taf. 237.
45 S. Radojčić, *La table de la Sagesse dans la littérature et l'art serbes depuis le début du XIIIe jusqu'au début du XIVe siécles*, Зборник радова Византолошког института 16 (Београд 1975), 220–221.
46 Ibid., 219, pl. 1.

она Столпника.[47] У средњовековној српској уметности поменута околност је, с једне стране, условила честу појаву представа столпника, а с друге стране, утицала је на специфично српско поимање тих фигура.

[47] Đ. Sp. Radojičić, *Jedna pozajmnica u najstarijoj srpskoj crkvenoj pesmi (u Savinoj službi Simeonu Nemanji)*, Slovo 6–8 (Zagreb 1957), 231–235.

THE PILLAR AND STYLITES AS MOTIVES OF HELLENISTIC ORIGIN IN BYZANTINE AND SERBIAN FRESCO PAINTING

The pillar, which appears in Byzantine fresco painting beside the presentation of the Holy stylites, is one of the interesting testimonies of the Hellenistic heritage in the painted decoration of Byzantine churches. Literature on the iconography of the Holy Stylites refers to the heritage of Antiquity, but only in connection with the direct origin of the painting. Presentations of emperors, deities and idols on pillars are mentioned as possible models. The programme of the Byzantine churches and the position of the Holy Stylites in them, however, point to deeper meanings, which the Byzantine artists conveyed from ancient times in their paintings.

The depicted pillars, on which the figures of the Holy Stylites were placed, consist of plinthes, columns and capitals, i.e. platforms with a balustrade, and their appearance was post-Hellenistic. In fresco painting, an opening is depicted on the column of the pillar, through which one can see steps leading to the platform. The capitals on the pillars of the Holy Stylites indicate that the Hellenistic heritage was preserved in medieval art. They were Corinthian capitals with acanthus leaves, which in medieval times were the principal motif in all the architectural styles that relied on the epoch of the Roman Empire.

In Byzantine churches, the Holy Stylites were usually painted around the entrance and the passages or on the triumphal arch and the jambs. This means that they were often depicted on pillars; therefore, in the painted décor of the Byzantine churches, the pillar as an architectural motive of the Hellenistic tradition determined the position where the figures of the Holy Stylites would be. The presentations of the Holy Stylites in Nea Moni on Chios, the Holy Anargyroi and the Virgin Mavriotissa in Kastoria, the Church of St. Peter in Ras, the Chora monastery in Constantinople, the monasteries of Dečani and Lesnovo (where they are painted around the entrance and the passages), as well as in Monreale, Žiča, the Church of the Virgin in Peć, Zaum in Ohrid, and the *parekklesion* of St. John in Mistra (where they are on the triumphal arch), are connected with the idea of the triumphal entrance, which originates from the imperial art of Late Antiquity.

In Serbia, the Holy Stylites were sometimes depicted in unusual places. In Studenica, on the grave on St. Simeon Nemanja, the Holy Stylites were depicted as if they were carrying the vault of the arkosolium. Michael Astrapas and Eutichius, the artists of King Milutin, often painted the Holy Stylites on the *colonettes* of the windows (the King's Church in Studenica, St. George in Staro Nagoricino, Gračanica), and these presen-

tations allude to the theological teachings, according to which the saints are the pillars of the church.

The pillar as an important attribute of the Holy Stylites signifies the strength of the spirit, purity and, generally, moral virtue.

As for the definition of the pillar as ■ feature, one may refer to the Roman triumphal pillars that were also imitated in Christianity. In applied art and miniature painting, presentations of steps or ladders are frequent, by which to reach the stylites. They point to the scale of spiritual perfection the stylites strived for in their spiritual ordeals.

In medieval times, the Serbs particularly revered the Holy Stylites because, after withdrawing from the throne, the founder of the independent Serbian state, the Great jupanus Stefan Nemanja, chose St. Simeon the Stylites as his monastic model. This led to the frequent appearance of presentations of the Holy Stylites in medieval Serbian art, and it had an influence on the Serbian understanding of these figures.

СВЕТИТЕЉИ И СЦЕНЕ

Свети Христофор у српском зидном сликарству средњег века

Christophorum videas
Postea tutus eas

Међу светитељима западног света св. Христофору припада посебно место. Као врло поштован он је један од оних који се често сликају. Зато и није чудно што се, још од средине XIX века, бројни иконографски приручници, а потом и посебне студије, баве представама овог занимљивог светог мученика.[1] Име које је носио, а које га је везивало непосредно за Христа, умногоме је утицало на поштовање и ширење његовог култа, чије порекло потиче од средине V столећа.[2] Ово је проузроковало појаву бројних примера различитих типова, при чему је најистакнутије место добио као Христоносац – што је уједно и превод његовог имена.[3] Остали типови св. Христофора у уметности целокупног хришћанског света, настали до XIII века, плод су његове представе дате у хагиографским списима у којима се не говори о ношењу Христа.[4] Од појаве легенде, коју је забележио Јакобус де Ворагине[5], о чуду на реци када је Христофор пренео дете Христа не само што је установљен у западноевропском сликарству нов иконографски тип св. Христофора са Христом на рамену, већ су се и значења овог светитеља проширила. Нарочито су ренесансни мајстори знали да оличе Христове речи упућене Христофору да „није носио

---

1 F. Werner, Christophorus, *Lexicon der christlichen Ikonographie*, V, Rom-Freiburg-Basel-Wien, col. 496–508, са библиографијом.

2 H. Delehaye, *Les origines du culte des martyrs*, Bruxelles 1933, 153. О ширењу култа cf. H. F. Rosenfeld, *Der heilige Christophorus und seine Verehrung. Eine Untersuchung zur Kultgeographie und Legendenbildung*, Leipzig 1937.

3 H. Delehaye, *Cinq leçons sur le methode hagiographique*, Bruxelles 1934, 143. О имену Христофор које је слично као и Theophoros cf F. Dölger, *Christophorus als Ehrentitel für Martyrer und Heilige im christlichen Altertum*, Antike und Christentum 4 (1934), 73–80.

4 H. Delehaye, *op. cit.*, 145.

5 Jacobus de Voragine, *Die Legenda aurea*, überzetzt von R. Benz, Heidelberg 1975, 498–503.

само читав свет већ [redacted] његовог створитеља".[6] Готово сви ти видови Христофоровог лика били су тема истраживачких радова различите намене и озбиљности, од оних који су се бавили иконографијом [redacted] значењем, до оних који су се трудили да верницима прикажу [redacted] објасне култ.[7]

Историографија уметности православног света само је занимљивом типу Христофора Кинокефала посветила већи број радова. Бројни примери у иконопису и зидном сликарству, додуше почев тек од XV века, били су предмет студија неколицине истраживача.[8] С друге стране, општи иконографски тип св. Христофора као младог мученика или светог ратника само је бележен у општим прегледима или појединачним радовима посвећеним споменицима зидног сликарства. Међутим, још од појаве студије Н. Л. Окуњева о лесновском сликарству (сл. 12),[9] у научном свету је била позната представа св. Христофора Христоносца из средине XIV века. Наша историографија, а још мање страна, није поклањала пажњу овом изузетно ретком и како се мислило јединим примеру у византијском свету. Једино В. Ј. Ђурић у својој књизи о византијским фрескама у Југославији[10] упућује на успутно запажање М. Хаџидакиса у његовом познатом раду о Теофану Критском.[11] Хаџидакисов закључак да је у Леснову Св. Христофор приказан у западњачком иконографском решењу[12], чини се, није у складу са подацима које нам пружају текстови и сликарство. Наиме, Теофанов Христофор који носи Христа држи расцветани штап и гази воду[13], несумњиво је био насликан према западном узору [redacted] не може бити аналогија лесновској слици, јер на њој светитељ носи Христа на рамену [redacted] држи крст. Сазнање да се ликовима овог светитеља

---

6 *Ibid.*, 500.

7 F. Werner, *op. cit.*, 508.

8 Z. Ameisenova, *Animal-headed Gods, Evangelists, Saints and Rigehteous Men*, Journal of the Warburg Institute 12 (1949), 42–45; W. Loeschke, *Neue Beiträge zur Darstellung des Kynokephalen heiligen Christophorus in Osteuropa*, Forschungen zur osteuropäischen Geschichte 5 (1957), 38–59; H. Michaelis, *Zur Christophorus-Forschung*, Akten des XI Intern. Byzant. Kongress, München 1960, 370–375; L. Kretzenbacher, *Kynokephale Dämonen in sudosteuropäischen Volksdichtung*, München 1968.

9 N. L. Okunev, Lesnovo, *L'art byzantin chez les Slaves*, I receuil II partie, Paris 1930, 244, fig. 116; V. R. Petković, *Le peinture serbe du Moyen âge*, II, Beograd 1934, pl. CLVII; С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 147.

10 В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 213.

11 M. Chatzidakis, *Recherches sur le peintre Theophane le Cretois*, Dumbarton Oaks Papers 23–34 (1969–1970), 333, fig. 109.

12 *Ibid.*, „Saint Christophe apparait dans la peinture byzantine, sans sa forme occidentale, déjà au XIV^e siècle, à Lesnovo..." H. Rosenfeld, *op. cit.*, 417.

13 *Ibid.*, fig. 109.

у српском живопису нико није бавио, указује на потребу ширег објашњења њихове појаве, врсте и значења, а нарочито јединственог типа св. Христофора Христоносца.

У споменицима српског средњовековног сликарства постоје три типа св. Христофора. Најраспрострањенији је свакако онај општи – као млади мученик, у попрсју или као стојећа фигура са крстом у руци и, често, у раскошној патрицијској ношњи. Најстарији до данас сачувани јесте св. Христофор у цркви Св. Петра у Расу (последња четврт XIII в.)[14]. Из XIV века наводимо примере из цркава: Св. Николе Болничког у Охриду (1335–36)[15], Дечана (1348)[16], Матеича (1356–1360)[17], Зрза (1369), Св. Климента Старог у Охриду (1378)[18], Раванице (око 1387)[19], Велућа (крај XIV в.)[20]. По свој прилици, репертоар ових ликова био је знатно шири, нарочито у Моравској Србији, али су многи натписи с именом ишчезли. И мајстори из турског доба често су сликали оваквог св. Христофора: Сви Свети у Лешанима (средина XV в.)[21], Св. Никола у селу Веви (1460)[22], Вазнесење у селу Лескоецу (1461–62)[23], Грачаници (1570)[24]. Овај тип је описан у упутству сликарима у Ерминији[25] и познат је у православном свету од XI века: Гереме (1070)[26] и Соганле (XI в.)[27] у Кападокији, Протат (поч. XIV в.)[28] на Светој Гори.

---

[14] М. Ћоровић-Љубинковић, *Живопис цркве св. Петра код Новог Пазара*, Старинар XX (1970), 44; В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, сл. 38.

[15] Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 39, сл. 18.

[16] В. Р. Петковић – Ђ. Бошковић, *Манастир Дечани*, II Београд 1941, 22. т. CCLXIV, овде назван **стъı Крьстофорь.**

[17] В. Р. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу Српског народа*, Београд 1950, 185.

[18] Ц. Грозданов, *op. cit.*, 153.

[19] В. Р. Петковић, *Преглед*, 274.

[20] *Ibid.*, 56.

[21] Г. Суботић, *Охридска сликарска школа XV века*, Београд 1980, 73, пл. 50.

[22] *Ibid.*, 90, пл. 70.

[23] *Ibid.*, 97, пл. 79.

[24] С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије. 1557–1614*, Нови Сад 1965, 172.

[25] Διονυσίου του εκ Φουρνα, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, Πετρόπολεις 1909, 159. Првобитно се и на западу Христофор сликао без Христа, као у Санта Марија Антиква у Риму (X в.), cf. J. Wilpert, *Die römische Maosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4. bis 13. Jahrhundert*, Freiburg im Br. 1916, Taf. 201, 2.

[26] M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, II, Recklinghausen 1967, Taf. 30.

[27] G. de Jerphanion, *Les églisen rupestres de Cappadoce*, III, Paris 1936, 322, овде изузетно с каменом којим је био дављен.

[28] G. Millet, *Monuments de l'Athos*, Paris 1927, pl. 51, 1.

Византијски сликари су представљали св. Христофора и као светог ратника: Иркала (друга пол. XI в.)[29] у Кападокији и Богородичина црква Јована Мутуле (1280)[30] на Кипру. У Србији једино су Михаило и Евтихије приказали св. Христофора као светог ратника у Старом Нагоричину (1315–1318)[31]. Што се тиче овог типа, сликарима је очигледно као инспирација послужило чудо којим је Христофор преобратио две стотине војника, и потом се заједно са њима и покрстио.[32]

Коначно, живописци који су радили за српске наручиоце, посебно за властелу, сликали су Христофора као Христоносца. Припрата већ поменутог лесновског храма Св. Арханђела Михаила архистратига, деспота Јована Оливера (1349)[33], садржи, на јужној страни северозападног пиластра до улаза, стојећу фигуру св. Христофора са малим Христом који му, опкорачивши га, седи на десном рамену. Христ, сигниран IC XC, као да благосиља самог Христофора који је представљен као млад, дуге распуштене косе, у тамноцрвеној хламиди и плавозеленом огртачу чија је унутрашња страна украшена орнаментима. Он стоји мало избачене ноге на чврстом тлу, у левој руци му је крст и обележен је ό αγ(ιος) χϱιστοφόϱο(ς). Његова је фигура, треба приметити, нешто мало већа од осталих стојећих фигура у припрати, али не изразито да би се могло говорити о утицају западне иконографије, где се готово увек св. Христофор приказује као џин.[34]

Лесновски пример је био до пре неколико година једини познати. Међутим, новооткривене фреске у цркви Св. Стефана у селу Конче, задужбини великог војводе Николе Стањевића (1316–1371)[35], између осталог, сведоче да лесновски мајстор, што се тиче Христофора Христоносца, није остао усамљен. На источној страни југозападног ступца, до улаза, насликао је анонимни уметник

---

[29] M. Restle, *op. cit.*, III, Taf. 484.

[30] A. Stylianou – J. A. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, Stourbridge 1964, 117–118, овде на коњу.

[31] П. Ј. Поповић – В. Р. Петковић, *Старо Нагоричино-Псача-Калениħ*, Београд 1933, 9; Код Срба као ратник и поч. XVII в. у Хопову, cf. С. Петковић, *op. cit.*, 205.

[32] *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, ed. H. Delehaye, Bruxelles 1954, col. 668.

[33] Cf. нап. 9. Библиографија о лесновском сликарству код В. Ј. Ђурића, *op. cit.*, 212–213.

[34] И у сликарству православног света некад се истиче величином неки светитељ, на пример св. Никола cf. И. М. Ђорђевић, *О фреско-иконама код Срба у средњем веку*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 14 (1978), 90.

[35] О сликарству Конча пре откривања нових фресака, cf. В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 76, 217.

Конча св. Христофора као Христоносца! За разлику од Леснова, овде мали Христ десном руком благосиља, левом држи свитак, и седи светитељу на раменима с обема ногама избаченим напред. Христофор десном руком држи за ноге Христа, а левом указује на њега. Он је у дугој тамноплавој хламиди под црвеним огртачем који је на рубу украшен бисерима. Натпис је страдао.

Из доба турске власти на Балкану позната су, за сада, још два примера Христофора Христоносца: у цркви Св. Петра и Павла у Трнову (крај XV в.)[36], и у Богородичиној цркви манастира Матке (1497)[37] на реци Тресхи код Скопља. Обе слике показују да се у XV столећу наставила традиција представљања какво је остварено у Леснову и Конче.

Ниједан од четири споменута Христоносца нема елементе иконографије западног света, како то каже Хацидакис. Фрескисти из XIV и XV века јасно су својим делом дали на знање да је основни атрибут Христофора сам Христ-дете, а додали му крст као мученику. За разјашњавање православне иконографије, нема сумње, најзначајније су представе из српског сликарства у Леснову и Конче.

Поред разлика, односно једнакости које смо навели, мора се рећи да су оба Христофора насликана у властеоским задужбинама. Даље, после откривања живописа у Конче, лако се да установити да обе цркве у апсиди ђаконикона садрже Христа великог архијереја. Зато је могуће претпоставити да су се сликари Конча угледали на много боље и маштовитије мајсторе лесновске цркве.

Нарочито је привлачно сазнање о јединствености св. Христофора Христоносца у православном свету у средњем веку, где се лесновска представа истиче као најстарија, рекло би се чак *прототипска*. Живописци лесновске припрате, несумњиво Грци, показују се као изузетни у стварању неких посебних слика. О томе најубедљивије говоре Учења великих св. Отаца, за која у средњем веку, сем сликарства у Псачи и једне минијатуре[38], нема аналогија. Овде су ретки зодијачки знаци у илустрацији последњих псалама[39], занимљива визија пророка Језикиље црвени коњанички

[36] A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, 280, pl. XV. Овде Христофор носи расцветани штап као на стећку из Мокрог, cf. M. Wenzel, *Some reliefs outside the Vjernica Cave at Zavala*, Старинар XII (1961), 29, Fig. 13, где је светитељ представљен као заштитник од изненадне смрти.

[37] Г. Суботић, *op. cit.*, 145, сл. 115, Христофор је с брадом и у попрсју.

[38] С. Радојчић, *Текстови и фреске*, Нови Сад s. d., 8–22; за Псачу, cf. В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 75.

[39] Cf. лит. код В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 213.

лик арханђела Михаила[40] итд. Објашњавајући сцене Учења светих отаца, С. Радојчић је дошао до закључка да често помињање писца или учитеља као извора мудрости, као топос књижевности, прелази у одговарајуће опште место у иконографији. Чини се да су на исти начин лесновски мајстори сачинили св. Христофора са Христом на рамену. За то постоје извесна књижевна метафорична казивања о св. Христофору која су, сматрамо, послужила сликарима као надахнуће за стварање овог типа који је настао независно од предања Запада, али је по својој прилици био истог корена.

Наиме, истраживачи су приметили да је култ св. Христофора продро на Запад прво у областима под византијским утицајем, нарочито у Милану ■ Равени, одакле се потом проширио на север, али само до Алпа. Св. Христофор као див са Христом и штапом појављује се у романичком зидном сликарству од средине XII века. У области јужних алпа, на Рајни и у Шпанији, где је култ био веома жив, Христофор не носи малог Христа, већ Христа с брадом, ■ не стоји у води, већ на чврстом тлу.[41] Изгледа, дакле, да на почетку није била илустрована прича о Христоносцу из Златне легенде, већ је име Χριστοφόρος преведено у слику.[42] У првим вековима хришћанства ово име је имало само апелативно значење, али је касније употребљено атрибутивно.[43]

Оно што се догодило у првим романичким споменицима са св. Христофором, чини се, десило се средином XIV столећа у Србији. Лесновски мајстори, а потом и сликари Конча, имали су два могућа писана извора надахнућа – *Житије* и *Службу* св. Христофора. Прегледајући читав низ рукописа[44], превода и преписа, из различитих времена, лако смо установили да у њима нема приче о Христофору који преноси Христа преко реке из *Златне легенде*. Зато поводом представе у Леснову сматрамо да је у питању оличење светитељевог имена, али са посебним значењем које се уклапа у целокупни програм припрате.

Сви сачувани српски рукописи *Житија* св. Христофора превод су једног истог грчког оригинала.[45] Постоје код Срба у

---

40 С. Габелић, *Црвени коњанички лик арханђела Михаила у Леснову*, Зограф 8 (1977), 55–58.

41 H. F. Rosenfeld, *op. cit.*, 392 f.

42 H. Delehaye, *Cinq leçons*, 145.

43 Cf. нап. 3.

44 За овај рад коришћени су следећи рукописи за *Житије*: Пролог Станислава (САНУ бр. 53, 1330. г.), Пролог стиховни (Дечани, бр. 52 о. 1394. г.), Служабни минеј за мај (САНУ бр. 289, друга четврт XV в.). за *Службу*: Служабни минеји за мај (САНУ бр. 289, 290 из XVI–XVII в., 339 из 1600. г.).

45 *Synaxarium*, 667–670.

средњем веку дуже и краће верзије овог *Житија*, које се налазе у синаксарима и службеним минејима под датумом 9. маја, када се Христофор слави заједно са пророком Исаијом. За нашу тему посебно је занимљиво сажето *Житије* из познатог пролога из 1330. године који је исписао Станислав за Лесново по вољи игумана Теодосија.[46] Он је дванаест година касније, по жељи великог војводе Јована Оливера, опет за Лесново писао један минеј[47], који је, нажалост, 1941. г. изгорео у Народној библиотеци у Београду. Станислав је, дакле, савременик ■ очевидац осликавања лесновског храма. Питање је, разуме се, колико је он сам учествовао у састављању програма декорације, али је сасвим прихватљиво да су се сликари, или они који су се о овом послу бринули, могли ту у самој манастирској библиотеци послужити и једним, додуше кратким, *Житијем* св. Христофора на словенском језику.[48]

У лесновском Прологу, Житије св. Христофора представља превод првог дела грчког житија ■ у њему се приповедају два чуда. Прво говори да је Христофор имао псећу главу, да је јео људе и да није могао говорити. Станислав се овде одваја од оригинала и каже **и не могы г(лаго)лати грьчскы**.[49] Христофор се помолио па му је Господ послао анђела и он је проговорио **и сьтвори кго г(лаго)лати грьчскы**.[50] Друго чудо се односи на расцветавање сувог штапа у руци Христофоровој пред војницима, који су онда, преобраћени, заједно са њим крштени у Антиохији. Мучења се не описују, али се каже да је Христофор приликом мучења проповедао Христа и Бога **истиннаго**.[51] Ова представа мученика, дата у *Житију* Станислава, веома је мало утицала на слику у Леснову. Светитељ нити има псећу главу, нити му је у руци расцветани штап. Једино би Христос који благосиља могао бити тумачен чудом проговарања посредством небеске милости.

Остали српски рукописи *Житија*, сачувани у преписима од друге половине XIV века, било да су у синаксарима било у минејима, доносе потпуни превод грчког оригинала. У њему постоји и једно место које ■ *Служба* узима као водећу идеју мучеништва

---

[46] Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, I, Београд 1902, бр. 56.

[47] *Ibid.*, br. 74. О Станиславу cf. З. Расолкоска-Николовска, *Црквата Св. Горги во Горен Козјак во светлината на новите испитувања*, 1100-годишнина од смрта на Кирил Солунски, 1, Скопје 1970, 222; В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 212.

[48] Пошто је у Леснову била преписивачка радионица, у њој су вероватно постојали и грчки синаксари.

[49] САНУ бр. 53, л. 215. Иначе, Станислав Христофора зове **Кр(с)тофорь**, као и дечански сликар.

[50] *Ibid.* У западним верзијама ово место гласи: „aperiens os eius insufflavit in eum et dedit ei spiritum intellectus", cf. Analecta Bollandiana 10 (1891), 395.

[51] САНУ бр. 53.

■ светости Христофора. Он је, док су га држали у ужареној постељи, испричао једно виђење које је његове мучитеље окренуло Христовој вери. Наиме, Христофор је видео једног човека ꙃѣло вь высотѣ велика и добротою красна бѣлими риꙃами ѡдѣꙗнна. Своими лоучами слнцꙋ сьподелѣвающоу. кмоуже на главѣ лежаше вѣнць и мног свѣтль и много воинїи ѡкр(с)ть кго.кь снмже моурины нѣцїи чрнїи ■ смрьдещеи сьражающе се и стго кти и влѣщїи. Вьньдже обрꙃрѣти се ѡному страшномоу кнеꙃоу сь ꙗростию и смꙋтившꙋ и поправшоу все ѡне и соупротивнїе силӹ. И стомоу силоу падавшꙋ.[52] Он је гледао, у ствари, неког од Христове војске који је, дивне ли лепоте[53], у бело обучен[54], чија је светлост тако јака да је као сунце.[55] То је арханђео Михаило „велики војвода вишњих сила“[56] који побеђује црне[57] ■ смрдљиве војнике – демоне. Очигледно је да се ова прича односи на Пад Сатане, који је, занимљиво, насликан у циклусу арханђела Михаила у лесновском наосу.[58] Тумачење ■ порука овог виђења били су јасни средњовековном човеку. Борба добра и зла, светлости и таме[59], у којој се сучељавају арханђео Михаило – насликан у припрати Леснова изнад улаза у наос као црвени коњаник на белом коњу[60] – и црни војници, демони, била је мотив којим су се руководили лесновски мајстори када су у програм припрате уврстили св. Христофора. Његово виђење, у ширем смислу, говори о победи доброг ■ светлости, која је често везивана за Христа – истину.[61]

Ове мисли, схватљиве образованијим Србима из XIV века, биле су делимично разрађене у *Служби* св. Христофора. Овде

---

52 Дечани бр. 52, л. 139.

53 Као у стихири арханђела Михаила: „твоја лепота је дивна“, cf. С. Габелић, *op. cit.*, 56.

54 Матеј 28, 3: „А лице његово бијаше као муња, ■ одјело његово као снијег“; Дела апостолска 1, 10: „два човјека пред њима у бијелим хаљинама“; Језекиљ 8,2: „облик на очи као огањ, од бедара му доље бјеше огањ, а од бедра горе бјеше као свјетлост, као јака свјетлост“. О боји анђеоских одежди, cf. M. Tatić-Đurić, *Das Bild der Engel*; Recklinghausen 1962, 36; С. Габелић, *op. cit.*, 55–56.

55 У страдању св. Вартоломеја крила анђела сијају као сунце, cf. M. Tatić-Đurić, *op. cit.*, 37.

56 С. Габелић, *op. cit.*, 56.

57 У грчком синаксару μέλανές што значи плав, cf. *Synaxarium*, 669.

58 С. Габелић, *Четири фреске из циклуса арханђела Михаила у Лесновu*, Зограф 7 (1977), 60–62, црт. 2.

59 И. Ђорђевић, *Стари и Нови завет на улазу у Богородицу Љевишку*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 9 (1973), 15–25.

60 Cf. нап. 40.

61 Cf. нап. 59, 21–22.

Христофор ч(ь)стно оукрашеніє бл(а)г(о)д(ѣ)ти[62] проповеда Х(рист)а истинна ц(а)ра[63] и то тако што разара мракь идолскіи ■ обара безаконіи шетаніа.[64] На борбу добра и зла, дакле, надовезује се смена два Завета. У том смислу није тешко објаснити да је мали Христ, кога Христофор носи на свом рамену, Христ светлости и истине, и да ова фигура св. Христофора поред улаза у Лесново има у основи исто значење као и персонификација Новог завета из Богородице Љевишке[65], само што у Призрену светли анђео – као антички Ника – носи рипиду са Христом непобедивим сунцем.[66] Коначно, χριστοφόρος је у српским рукописима *Службе* преведен као χ(ри)стоименитіи стльпь[67], чиме се потврђује већ устаљено схватање да су прве представе на Западу, а ■ у Србији, биле метафорично казивање претворено у слику.[68]

У *Служби* сликари српских задужбина налазе ■ једно непосредно надахнуће. Они боје одећу Христофора пурпуром, јер у тексту тачно стоји вь ц(а)рскꙋю прѣпр(оу)дꙋ ѡбагренꙋю, ѡт крьвіи твоих м(оу)ч(е)ниче. Красно ѡдѣꙗнь н(ы)нꙗ Хрїстофори непобѣдиме.[69]

Упоређења текста и слике говоре да у српским споменицима из XIV столећа св. Христофор нема обележја западне иконографије како се то до сада схватало. Реч је о посебној представи Христофора-мученика који је, уједно, стуб Христа истине. Стуб, као утврђење истине, у православном свету се везивао за оне монахе, пре свега пустиножитеље, који се чистом молитвом у дубини своје душе уподобљавају непоколебљивом стубу.[70] Монашкој средини каква је била лесновска[71], очигледно је било стало да то програмом своје цркве и покаже.

---

62 САНУ бр. 339, л. 35. Српскословенски текст одговара грчком који је објавио Вартоломеј Кутлумушки у свом минеју за мај (Атина 1962).

63 *Ibid.*

64 *Ibid.*

65 Cf. нап. 59, сл. 1.

66 Д. Панић – Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975, 100.

67 Cf. нап. 62.

68 Треба поменути да се верници, нарочито светитељеви имењаци, у делу Службе који позива на сећање у славу Христофора зову Хри(с)тоносци.

69 САНУ бр. 339, л. 38.

70 „Но ко у дубини душе осећа да стоји пред Богом, биће на молитви као непомични стуб...", cf. Свети Јован Лествичник, *Лествица*, прев. Д. Богдановић, Београд 1963, 120.

71 Без обзира на то што је у време настанка декорације лесновски манастир седиште злетовских епископа, у његовој ближој околини живе анахорете, cf. Д. Тодоровић, *Лесновска испосница свете Богородице*, Зограф 8 (1977), 59–62.

Завршавајући овај рад, треба закључити да се сликање св. Христофора у српским средњовековним црквама своди у основи на два типа: као мученика и ратника без посебних значења, сем оних општехришћанских, и као Христоносца који је одржавао сву сложеност његове представе, описане у *Житију* и *Служби*. Лесновски св. Христофор, с једне стране, показује теолошку обавештеност сликара, али, с друге, разумевање средине у којој је настао.

SAINT CHRISTOPHE DANS LA PEINTURE MURALE MÉDIÉVALE SERBE

Saint Christophe occupe une place particulière parmi les saints du monde occidental. Très honoré, il est l'un de ceux que l'on peint très souvent. Le nom qu'il portait, qui le liait directement au Christ est dû à l'estime qu'on lui portait et à l'expansion du culte qu'on lui vouait. Ceci a été la cause de l'apparition de nombreux exemples de différents types iconographiques, toutefois il reçut la place la plus importante comme Porteur du Christ – ce qui est en même temps la traduction de son nom en grec. Il existe dans les monuments delà peinture médiévale serbe, ainsi que dans ceux de la moitié orientale du monde chrétien, trois types de saint Christophe. Le plus répandu est sans aucun doute celui qui est le plus commun donc, jeune martyr, en buste ou en pied, en somptueux habits de patricien une croix à la main. Il n'est pas rare que l'on représente saint Christophe comme guerrier. Enfin, les peintres qui travaillaient pour les fondateurs serbes, surtout pour la noblesse, introduisaient dans la décoration d'églises saint Christophe représenté comme Porteur du Christ. L'auteur consacre ici une attention particulière à ces représentations, car bien qu'uniques dans le monde orthodoxe, elles n'ont pas reçu jusqu'à présent une explication souhaitée.

Nous trouvons saint Christophe portant le petit Jésus sur l'épaule dans le narthex de l'église dédiée à l'archange Michel archistratège du monastère Lesnovo dans la décoration murale faite pour le despote Jovan Oliver en 1349. Le saint est représenté jeune, les cheveux longs tombant sur les épaules, en tunique longue, rouge foncé et manteau bleu-vert. Il est debout, la jambe droite écartée oppuyée au sol, ayant à la main gauche la croix. On a découvert il n'y a pas longtemps, qu'une telle représentation de saint Christophe sera répétée presque sans changements, par les peintres qui travaillèrent en 1366 – 1371 dans l'église de St. Etienne dans le village Konče fondation du grand voïvode Nikola Stanjević.

L'unique image du saint Christophe est connue dans le monde savant grâce à l'étude consacrée aux fresques de Lesnovo par N. L. Okunev (1930). Elle a été expliquée par l'influence de l'iconographie occidentale, à savoir par celle du type Christophe-Portent du Christ décrit dans la Légende Dorée où il est vu en train de porter le Christ à travers une rivière, une baguette fleurie à la main. Ce n'est pas le cas étudié à Lesnovo puis à Konče non plus. Les peintres du XIV^e^ siècle qui travaillaient pour les Serbes montraient clairement que l'attribut principal de saint Christophe était Jésus-enfant, lui-même, tout en lui ajoutant la croix qu'il porte en tant que martyr.

Certains récits littéraires et métaphoriques ont servi d'inspirations à la représentation de saint Christophe de Lesnovo; c'étaient sans aucun doute les peintres Grecs, qui se sont montrés exceptionnels dans la création de plusieurs tableaux particuliers (Enseignements des saints Pères de l'église, la figure rouge de l'archange Michel-cavalier, les psaumes). D'abord il faut rappeler que les représentations de saint Christophe-Porteur du Christ étaient interprétées dans le monde occidental jusqu'au XIII^e^ siècle comme une traduction en image du nom du saint. C'est ce qui arriva aussi en Serbie vers le milieu du XIV^e^ siècle, bien que cette transposition eut une signification particulière à Lesnovo où elle fait partie du programme du narthex. Ceci est confirmé par la vie de saint Christophe qui est lue dans l'église orthodoxe le jour de sa commémoration – le 9 mai. Il s'agit du passage où l'on parle de saint Christophe lors de son martyr sur une couche embrasée. C'est-à-dire, Christophe a vu un homme de haute stature, tout habillé de blanc, et de son visage émanait une clarté plus forte que celle du soleil; il était entouré de nombreux soldats avec lesquels se battaient d'autres soldats laids et noirs. Au début c'étaient ces derniers qui ont en le dessus, mais plus tard ce "prince terrible" s'irrita et triompha. Il est tout à fait clair que Christophe y parlait de l'archange Michel „grand voïvode de très-hautes puissances" qui vaincut les laids et noirs soldats. Ce conte se rapporte à la "Chute de Satan" qui, fait intéressant, est peint dans le cycle de l'archange Michel dans le naos de Lesnovo. L'interprétation et le message de ce récit étaient compréhensibles à l'homme médiéval. La lutte du bien et du mal, de la lumière et des ténèbres, dans laquelle l'archange Michel – représenté dans le narthex de Lesnovo au dessus de l'entrée du naos comme un cavalier rouge monté sur un cheval blanc – affronte les soldats-démons noirs; c'était un motif qui avait poussé les maîtres de Lesnovo d'introduire saint Christophe dans le programme du narthex. Cette conception, dans un sens plus large, parle du triomphe du bien et de la lumière souvent lié au Christ-vérité.

Ces pensées compréhensibles aux Serbes instruits du XIV^e^ siècle étaient en partie élaborées dans l'Office de saint Christophe. Ici Christophe "véncrable ornement de la vertu" prêche "le Christ empereur authentique" de sorte qu'il détruit "les ténèbres idôlatres" et démolit "la vaine iniquité". Donc, l'attitude des fidèles envers les deux Testaments replète la notion de la lutte du bien avec le mal. Il n'est pas difficile d'expliquer dans ce contexte que le petit Jésus que Christophe porte sur l'épaule est le Christ de la lumière et de la vérité et que cette figure de saint Christophe, peinte près de l'entrée à Lesnovo a au fond !a même signification que la personnification du Nouveau Testament

de la Vierge Ljeviška, bien qu'à Prizren l'ange lumineux – comme l'antique Nike – porte une bannière avec le Christ, soleil invincible.

La comparaison des textes avec les représentations montre que saint Christophe n'a pas, dans les monuments serbes du XIVe siècle, des éléments de l'iconographie occidentale, comme on l'imaginait jusqu'à présent. Il s'agit d'une représentation particulière de Christophe-martyr, qui est en même temps la colonne du Christ-Vérité. La colonne comme le fondement de la vérité fut rattachée dans le monde orthodoxe à des moines, en premier lieu aux anachorètes qui par leur prière chaste au fond de leur âme s'identifiaient à la colonne inflexible. Il est évident que le milieu monastique, tel que l'était celui'de Lesnovo, tenait à le démontrer par le programme de peintures ornant l'église.

Свети столпници у српском зидном сликарству средњег века

Неки познати светитељи православног света нарочито су приказивани по српским црквама у средњем веку. Такав је случај са св. Стефаном, св. Николом, св. Јованом Претечом и другима. Чини се да им треба прикључити и св. столпнике, јер они поред својих општехришћанских значења носе у себи и друга која се могу везати за посебна схватања српске средине.

Радећи недавно на хеленистичком пореклу стуба и св. столпника у византијском сликарству[1], приметио сам да је обимна историографија посвећена, пре свега, почецима иконографије ових светих монаха.[2] Представе св. столпника у зидном сликарству православног света готово да нису обрађене.[3] Наши истраживачи, као уосталом и страни, до сада су се задовољавали само помињањем св. столпника у монографијама појединих споменика или у општим прегледима.[4] Ова чињеница, уз сазнање да су унутрашњи садржај и значења св. столпника заиста део посебних схватања ■ мисли Срба у средњем веку – упућује на то да им треба посветити већу пажњу.

Погледајмо, пре свега, у којим програмима српских цркава су заступљени св. столпници. Они су се сачували у Студеници (пресликано у XVI веку, сл. 13)[5], Жичи (пресликано

---

[1] I. M. Đorđević, *Die Säule und die Säulenheiligen als helenistisches Erbe in der byzantinischen und serbischen Wandmalerei*, Akten des XVI. Internationalen Byzantinistenkongresses, Wien 1982.

[2] Cf. библиографију код A. Chatzinikolau, *Reallexikon zur byzantinischen Kunst* II, col. 1071–1077; V. H. Elbern, *Lexikon der christlichen Ikonographie* 8, col. 413.

[3] Изузетак чини рад А. Ксингопулоса, Οἱ στυλῖται εἰς τὴν Βυζαντινὴν τέχνην, Ἐπετηρὶς τῆς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν 19, Ἀθῆναι 1949, 116–129.

[4] Ипак треба издвојити студију о св. Симеону Млађем, cf. J. Lafontaine-Dosogne, *Itinéraires archeologiques dans la région d'Antioche. Recherches sur le Monastère et sur l'iconographie de S. Symeon Stylit le Jeune*, Bruxelles 1967, 196–217.

[5] В. Петковић, *Манастир Студеница*, Београд 1924, 46, сл. 45.

поч. XIV века)[6], Милешеви[7], Сопоћанима[8], Св. Петру у Расу (сл. 15) [9], Драгутиновој капели у Ђурђевим ступовима, Богородици Љевишкој[10], Краљевој цркви у Студеници[11], Старом Нагоричину[12], Грачаници[13], Кучевишту, Богородичиној цркви у Пећи[14], Леснову (сл. 16) [15], Дечанима[16], Матеичу[17], манастиру Сретења на Метеорима[18], Зауму (сл. 14)[19], Марковом манастиру[20], капели св. Николе на Меникејској гори, Св. Константину и Јелени у Охриду[21], Рамаћи и Манасији.[22] То су све појединачне представе св. столпника. Њима треба додати св. столпнике који се сликају у оквиру календара, као што је то случај у Ст. Нагоричину[23], Грачаници[24], Дечанима[25], и Мар-

---

6 М. Кашанин – Ђ. Бошковић – П. Мијовић, *Жича*, Београд 1969, цртеж на стр. 126–127. Временом се све више показује да жички живопис из Милутиновог времена у целини и многим детаљима понавља сликарство из друге деценије XIII века. О томе cf. И. М. Ђорђевић, *О фреско-иконама код Срба у средњем веку*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 14, Нови Сад 1978, 80–82; В. Ј. Ђурић. *Свети Сава и сликарство његовог доба, Сава Немањић – Свети Сава. Историја и предање*, Београд 1979, 249–253.

7 С. Радојчић, *Милешева*, Београд 1963, цртеж на стр. 82.

8 В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, цртежи на стр. 130–131.

9 М. Ћоровић-Љубинковић, *Живопис цркве светог Петра код Новог Пазара*, Старинар н. с. XX, Београд 1970, 47.

10 Д. Панић – Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975, цртеж на стр. 128.

11 М. Кашанин – В. Кораћ – Д. Тасић – М. Шакота, *Студеница*, Београд 1968, слике на стр. 98–99.

12 G. Millet – A. Frolow, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie* III, Paris 1962, Pl. 82, 2–4.

13 V. Petković, *La peinture serbe du Moyen âge*, II, Beograd 1934, 32, 35, Pl. LXIV.

14 М. Ивановић, *Црква Богородице Одигитрије у Пећкој патријаршији*, Старине Косова и Метохије II–III, Приштина 1963, 144.

15 N. L. Okunev, *Lesnovo, L'art byzantin chez les Slaves*, I, 2, Paris 1930, 244, 262.

16 В. Петковић, *Манастир Дечани* II, Београд 1941, 23, 26, Pl. CX, CLV.

17 Н. Окунев, *Грађа за историју српске уметности. 2. Црква свете Богородице – Матеич*, Гласник Скопског научног друштва VII–VIII, Скопље 1930, 113.

18 Г. Суботић, *Почеци монашког живота и црква манастира Сретења на Метеорима*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 2, Нови Сад 1966, 170.

19 Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 110.

20 Л. Мирковић – Ж. Татић, *Марков манастир*, Нови Сад 1925, 66.

21 Г. Суботић, *Свети Константин и Јелена у Охриду*, Београд 1971, 51, 53, приказ распореда 1, 9.

22 За Рамаћу cf. Б. Кнежевић, *Црква у селу Рамаћи*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 4, Нови Сад 1968, 150; за Манасију cf. С. Томић – Р. Николић, *Манасија*, Београд 1964, 92.

23 П. Мијовић, *Менолог*, Београд 1973, 259.

24 *Ibid.*, 285, 299.

25 *Ibid.*, 316, 326, 338.

ковом манастиру.[26] Разуме се да наведени репертоар не исцрпљује све постојеће св. столпнике, али је више него довољан да нам открије бројну заступљеност, развој [redacted] поштовање св. столпника у српском зидном сликарству средњег века. Најбројнији је, нема сумње, св. Симеон столпник којим почиње година (1. септембар)[27]. Нешто мање су заступљени св. Алимпије (26. новембар)[28], св. Данил (11. децембар)[29], и св. Симеон Дивногорац (24. мај)[30]. Само у по једном примеру сачувани су св. Давид Солунски као столпник (11. децембар)[31] и св. Макарије као столпник (19. јануар)[32]. На овом месту треба приметити да у српским црквама, поред наведених идентификованих св. столпника, постоји приличан број оних код којих су сигнатуре страдале, па је можда међу њима био и св. Лука столпник, који се препоручује у сликарском приручнику.

Иконографија св. столпника код Срба одговара представама у зидном сликарству осталог православног света. Реч је увек о попрсју светитеља у монашкој одећи на стубу, који се састоји од базе стуба, стабла, капитела и балустраде. Положај руку представљених столпника углавном се своди на три типа: код једних су руке отворене испред груди, код других су раширене, а трећи десном руком држе крст, а лева им је отворена. Изглед стубова је, разуме се, касноантички, јер су на њима уз извесну адаптацију столпници и обитавали. Већ је примећено да је хеленистичко наслеђе одиграло важну улогу у општем конципирању [redacted] детаљима представе св. столпника у православном свету.[33] Тако, на пример, за разлику од представа столпника на делима примењене уметности и минијатуре, А. Ксингопулос[34] примећује да стабло стуба у зидном сликарству често има отвор у коме се виде степенице које воде ка врху, што је преу-

---

26 *Ibid.*, 344, 349. Столпници у Марковом манастиру одступају од уобичајене иконографије, јер су дати као попрсје у цветним чашицама.

27 Богородичина црква у Студеници, Св. Петар у Расу, Краљева црква у Студеници, Ст. Нагоричино, Грачаница, Богородичина црква у Пећи, Дечани, Матеич, капела св. Николе на Меникејској гори, Заум, Сретење на Метеорима, Св. Константин [redacted] Јелена у Охриду.

28 Богородичина црква у Студеници, Краљева црква у Студеници, Ст. Нагоричино, капела св. Николе на Меникејској гори.

29 Богородичина црква у Студеници, Ст. Нагоричино, Грачаница, Богородичина црква у Пећи, Дечани, Заум.

30 Ст. Нагоричино, Богородичина црква у Пећи, Лесново, капела св. Николе на Меникејској гори.

31 Богородичина црква у Пећи.

32 Св. Константин [redacted] Јелена у Охриду.

33 I. M. Đorđević, *Die Säule* ...

34 А. Ксингопулос, *op. cit.*, 121.

зето са римских тријумфалних стубова.[35] Ово ће имати изузетан значај за неке народе византијског културног круга, јер за Србе[36] ■ Грузине[37] – *colona* значи и стуб ■ пирг. У таквим стубовима-пирговима живели су монаси; у њима су параклиси посвећивани св. столпницима. Српски архиепископ Данило II сазидао је пирг изнад припрате у Пећи и у њему параклис посветио св. Данилу столпнику.[38] Коначно, ■ капители упућују на хеленистичко порекло. Готово по правилу у питању је коринтски капител. Међутим, треба поменути и један занимљив изузетак. Учени сликари Леснова средином XIV века под св. Симеона Дивногорца стављају Океана, додуше нешто измењеног у односу на класичне представе римске уметности ■ пластике Цариграда VI века.[39]

Сликари који раде за српске ктиторе у програмима својих декорација везују св. столпнике за сасвим одређена места: за улазе и пролазе, тријумфалне лукове, олтарску преграду, ступце ■ пиластре. Када се, иначе доста ретко, помиње место св. столпника у византијском сликаном декору искључиво се подвлачи њихов положај на ступцима ■ пиластрима, што је, између осталог, логично произилазило из њиховог начина представљања на стубовима. У српском сликарству имамо само два таква примера: Сопоћани[40] ■ Дечани[41]. Много су бројнији св.

---

[35] F. B. Florescu, *Die Traianssäule*, Bukarest – Bonn 1969, Taf. 1–2, 72. Иначе, овако насликани стубови столпника у Србији могу се видети у Кучевишту, Дечанима, Леснову, Зауму, Св. Константину и Јелени у Охриду.

[36] О значењу речи стлъпь код Срба говорила је на византолошком конгресу у Бечу J. Kalić, *Byzans und die mittelalterliche Städte in Serbien*, XVI. Internationaler Byzantinistenkongress – Resumes der Kurzbeiträge, Wien 1981, 9.3. Термин стлъпь употребљава се и за куле-звонике, cf. О. М. Кандић, *Куле-звоници уз српске цркве XII–XIV века*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 14, Нови Сад 1978, 13, 15, 19, 26, 30, 33, 57.

[37] J. Lafontaine-Dosogne, *L'influence du culte de Saint Syméon Stylitle Jeune sur les monuments et les représentations figurées de Géorgie*, Byzantion XLI, Bruxelles 1971, 186–187, Fig. 1–4.

[38] Архиепископ Данило, *Животи краљева и архиепископа српских*, Београд 1935, 283; М. Шупут, *Архитектура Пећке припрате*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 13, Нови Сад 1977, 55–58. Могуће је да је у параклису Св. Данила било столпника управо онако представљених као у катихумени Грачанице.

[39] И. М. Ђорђевић, *Загонетни лик на капителима у Новој Павлици*, Рашка баштина 2, Краљево 1981, 121, сл. 12. Чини ми се да и лик на капителу париског евлогиона св. Симеона треба схватити као Океана, cf. А. Ксингопулос, *Εὐλογία τοῦ αγίον Συμεῶν*, Ἐπετηρὶς τῆς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν 18, Ἀθῆναι 1948, 90–92, Εἰκ. 1, 4.

[40] Cf. нап. 8.

[41] В. Петковић, *Манастир Дечани*, 26, Pl. CLV.

столпници поред улаза или пролаза. Они су се сачували у Св. Петру у Расу[42], Св. Спасу у Кучевишту[43], Дечанима[44] и Лесново[45]. Овој групи припадају, чини се, двојица непознатих столпника уз некадашњу олтарску преграду Леснова[46] и св. Симеон уз северну олтарску преграду Дечана.[47] На тријумфалном луку они су насликани у Жичи[48], Драгутиновој капели у Ђурђевим ступовима, Богородичиној цркви у Пећи[49] и Зауму.[50] Ова, речено је, сасвим одређена места св. столпника преузета су нема сумње из већ устаљеног програма византијских цркава. Међутим, закључили смо недавно да ови примери, с једне стране, показују да место св. столпника у једном програму одређује стуб као атрибут столпника, и с друге стране, да представе ових светитеља на стубовима поред улаза понављају идеју тријумфалног улаза произашлу из империјалне уметности касне антике.[51]

Занимљиво, за разлику од осталог православног света, у Србији су св. столпници некада другачије употребљени. У Богородичиној цркви у Студеници[52] уз гроб св. Симеона Немање представљени су св. столпници тако да се има утисак да два стуба носе свод аркосолија.[53] Иако пресликани у XVI веку, нема сумње да су св. Симеон и св. Алимпије добили ово место још у првобитној расподели декора св. Саве, који се бринуо о осликавању очевог маузолеја.[54] Читав век касније Михаило и Евтихије и њихови сарадници сликају св. столпнике на колонетама прозора поткуполног простора[55], чиме им дају почасно место,

42 Cf. нап. 9.

43 У Св. Спасу у Кучевишту некада су била насликана тројица столпника: један је био уз јужни улаз и двојица уз западни улаз, чијим су проширивањем ова два столпника сасвим страдала.

44 У припрати Дечана уз северни улаз сачувани насликани стубови одају првобитно место св. столпника.

45 И. М. Ђорђевић, *op. cit.*, сл. 12.

46 N. L. Okunev, *Lesnovo*, 244.

47 В. Петковић, *op. cit.*, 23.

48 Cf. нап. 6.

49 Cf. нап. 14.

50 Cf. нап. 19.

51 I. M. Đorđević, *Die Säule.*

52 Cf. нап. 5.

53 За ранохришћанске аркослијуме са стубовима cf. P. Testini, *Archeologia cristiana,* Roma 1958, Fig. 69–70, 76.

54 Cf. infra.

55 R. Hamann-MacLean, *Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien,* Giessen 1976, 164.

што се и данас може видети у Краљевој цркви у Студеници[56], Ст. Нагоричину[57] и Грачаници[58].

Поштовање св. столпника, који су од средњовековних Срба били и временски и просторно удаљени, везивало се пре свега за сваки вид јешћег монашког подвижништва. Нема сумње да су наши стари веома добро знали преко хагиографске литературе и црквене поезије живот и дело ових светитеља. Поред зидних слика Срби су поручивали ликове св. столпника и на иконама. Тако се у често навођеном депозиту жупана Десе налазила „ycona una cum sancto Symeone et cum argento et cum septem petris de cristalo“[59], која је код нас тумачена и као икона св. Симеона Немање. Међутим, поред општих закључака о поштовању св. столпника у православном свету и код нас постоје, чини нам се, и неки одређенији подаци који указују на посебну осетљивост Срба за ове изузетне божје служитеље.

Према казивању св. Саве[60] и Стефана Првовенчаног[61], велики жупан Стефан Немања сазива сабор на коме се одриче престола у корист сина Стефана, одлази у монахе и добија „калуђерско име“ Симеон. У овим описима Немањиног монашења нема података из којих би се могло закључити кога је први српски владар имао као монашки узор. Међутим, већ сада би се могло помишљати да ће једна таква личност какав је био Немања, посебно због своје потврђене правоверности у прогону јеретика, као свој идеал желети да има најстаријег и најугледнијег столпника – св. Симеона. На то упућују догађаји око увршћења Симеона Немање у ред светитеља. Наиме, Немања је умро у Хиландару 13. фебруара 1199. и по устаљеној пракси био је прибројан св. Симеону Богопримцу, који се слави 3. фебруара.[62] Неколико година касније његове мошти су пренете у Србију и положене у његов маузолеј – Богородичину цркву у Студеници. Некако у исто време св. Сава пише Службу св. Симеону Немањи, и то на основу постојеће Службе св. Симеона

[56] Cf. нап. 11.
[57] Cf. нап. 12.
[58] Cf. нап. 13.
[59] Г. Чремошник, *Канцелариски и нотарски списи. 1278–1301*, Београд 1932, 54.
[60] *Старе српске биографије* I, Превео и објаснио М. Башић, Београд 1924, 12.
[61] *Ibid.*, 48.
[62] Тада је по Доментијану, *Животи светога Саве и светога Симеона*, Превео Л. Мирковић, Београд 1938, 295, Св. Сава написао и прву Службу Симеону Немањи, cf. Р. М. Грујић, *Први датум празновања св. Симеона Немање*, Гласник Скопског научног друштва XV–XVI, Скопље 1936, 354.

столпника, на шта је већ указао Ђ. Сп. Радојичић.[63] Нема разлога да не верујемо да св. Сава саставља ову Службу по узору који је за живота имао његов отац. Уосталом, упоређивањем два текста лако се уочавају једнакости светитељских карактеристика Симеона српског и Симеона столпника, док су учињене измене део стварања посебне идеологије младе независне српске државе.

У време писања Службе св. Симеона Немање, св. Сава је био окупиран још једним значајним послом. Он је, нема сумње, био идејни творац првог српског сликаног програма: зидне декорације Немањине Богородичине цркве у Студеници.[64] Иако је овај програм сачињен по већ устаљеној византијској декорационој схеми, неке представе и светитељи, иако општехришћански, имају свој особени српски знак. До сада су на тај начин протумачени св. Стефан, св. Сава Освећени, св. Јован Претеча[65], насликане окачене квадратне и кружне иконе[66] итд. Овој групи треба придодати и поменуте представе св. столпника – св. Симеона и Алимпија – који су насликани на јужном зиду поред Немањиног гроба фланкирајући ктиторску композицију. Још је С. Радојчић[67] установио да садашња ктиторска композиција XVI века, у ствари, понавља првобитну из 1208/9. године. Овај закључак даје нам за право да поверујемо да су живописци XVI столећа и на примеру св. столпника следили распоред с почетка XIII века. Изгледа да се ништа није случајно десило. Творац програма првобитног студеничког живописа св. Сава тачно зна кога је његов отац себи узео за монашки узор. С једне стране, саставља му Службу по Служби св. Симеона столпника, а с друге, очевог патрона слика заједно са св. Алимпијем, одмах уз ктиторску композицију и гроб.[68] У вези с тим је Доментијанов опис Немањиног портрета у Хиландару, где „свети беше насликан на стубу (на стлпѣ)[69]. Нажалост, данас нисмо у стању да

---

[63] Đ. Sp. Radojičić, *Jedna pozajmica u najstarijoj srpskoj crkvenoj pesmi (u Savinoj Službi Simeonu Nemanji)*, Slovo 6–8, Zagreb 1957, 231–235.

[64] В. J. Ђурић, *Свети Сава*, 246–248.

[65] *Ibid.*, 247–248.

[66] И. М. Ђорђевић, *О фреско-иконама*, 80–83.

[67] С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934, 13–14.

[68] Сличан пример срећемо у Св. Апостолима у Пећи, где је наспрам гроба патријарха Јоаникија насликан његов патрон св. Јоаникије. Тим поводом о патронима-имењацима cf. Б. Тодић, *Патријарх Јоаникије – ктитор фресака у цркви св. Апостола у Пећи*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 16, Нови Сад 1980, 92–93, сл. 1.

[69] Доментијан, *op. cit.*, 293.

тачно протумачимо ове Доментијанове речи, али је могуће да је св. Симеон Немања био насликан као његов узор.

Заиста, Срби су у првим деценијама XIII века били свесни свог великог почетка који су носили први Немањићи. Доментијан првог српског владара са „анђеоским образом“ – Симеона описује као „пресветлу Даницу“ која живи на истоку „чекајући Сунце великога свог љубитеља Христа, који ће га просветлити незалазном светлошћу...“[70] То поређење, исказано симболиком светлости, као да је најављивало општи просветљени оптимизам правоверних.[71] Оно што посебно пада у очи јесте да је Симеон Немања био први владар, али [redacted] први монах нове средњовековне државе. Инсистирање на овоме знатно је утицало на стварање иконографског типа његове представе, која је као и код других у православном свету формирана по угледу на сам прототип, односно по узору на св. Симеона столпника. Још давно је примећено како су се, за разлику од Христа, типови светитеља постепено идеализовали и како је идеална слика постепено заменила реалистичку представу.[72] У случају св. Симеона Немање лако се може пратити овај процес идеализације, чији је крајњи циљ био скоро потпуно изједначавање са прототипом. Наиме, када се један лик поетски приближи прототипу, односно када се после увршћења у ред светитеља саставе Служба и Житије, почиње ликовно изједначавање. Што су сликари били временски удаљенији од Немањиног доба, његове представе су све ближе представама св. Симеона столпника, о чему нам најбоље сведочи допојасни св. Симеон Немања са раширеним рукама изнад улаза у Богородици Љевишкој.[73]

Међутим, много је занимљивије грађење светитељског лика св. Симеона Немање по узору на духовне карактеристике св. столпника уопште, а посебно св. Симеона. Стуб на коме је столпник јесте његово станиште, али [redacted] његов атрибут, и то у моралном значењу снаге духа, чистоте, врлина уопште.[74] У

[70] *Ibid.*, 224.

[71] С. Радојчић, *О временима стварања српске монументалне уметности*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 12, Нови Сад 1976, 3–17.

[72] G. Ostrogorski, *Le décisions du „Stoglav“ concernant la peinture d'images et les principes de l'iconographie byzantine*, Recueil Uspenskij I, Paris 1930, 397.

[73] Д. Панић – Г. Бабић, *op. cit.*, 56–60, т. II–III. О иконографији св. Симеона Немање cf. М. Ћоровић-Љубинковић, *Уз проблем иконографије српских светитеља Симеона и Саве*, Старинар н. с. VII–VIII, Београд 1958, et pass.; Д. Милошевић, *Срби светитељи у старом сликарству, О Срб љаку*, Београд 1970, 149–160.

[74] G. de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane*, Geneve 1958, col. 106–108.

православном свету најчистије служење Богу изједначавано је са „непоколебљивим стубом“, симболом најзначајније етичке категорије хришћанства – са духовном снагом вере. Јован Лествичник поручује да се монаси на молитви морају уподобити „непомичном“ стубу и тиме показати чврстину и снагу вере.[75] Ове идеје о стубу као утврђењу вере и истине приписиване су пре свих св. столпницима. Узимајући себи за узор баш ове репрезентанте најчистијег служења Богу, св. Симеон Немања је сматран за онога који је утврдио правоверност, јер он, по речима Св. Саве, „утврди и уразуми срца свих нас како треба као правоверни хришћани да држимо веру према Богу“.[76]

У зидном сликарству византијског света, поменуто је, често се у стаблу стуба св. столпника могу видети отвори са степеништем које води ка врху. На делима примењене уметности, нарочито када је реч о најстаријим представама св. столпника[77], и у минијатури[78] до столпника се стиже лествицама или степеништем. Ови детаљи нису само описивали место живљења св. столпника већ су упућивали на лествицу духовног усавршавања коју су прошли столпници служећи Богу.[79] У служби св. Симеона столпника пише ... **и на камени тѣло възвысив къ б(ог)оу же прѣвъзнесе мысль н(ебе)снѹю създа добродѣтѣлми лѣствицѹ**.[80] Као и св. Симеон столпник, Немања је нашао добру лествицу „којом изиђе на висину“.[81] И док после смрти један **имаши стлъпь свои**[82], други, „у отачаству“ „пут показа царевима“.[83] Још је занимљивије што св. Сава преправља онај део Службе св. столпника где стоји **пр(е)п(о)д(о)бне оче ащебы стлъпѹ вѣщати, небы прѣсталь въпити твоѥ болѣзни и троуды и рыданꙗ нъшнь носимь вѣше**

[75] Свети Јован Лествичник, *Лествица*, превео Д. Богдановић, Београд 1963, 120.

[76] *Старе српске биографије*, 12.

[77] V. H. Elbern, *Hie SCS Symion*, Cahiers Archéologiques 16, Paris 1966, Abb. 4, 8.

[78] S. Pelekanidis – P. Christou – Ch. Tsiumis – S. Kadas, *The Treasures of Mont Athos*, I, Athens 1974, t. 237; P. Huber, *Athos*, Zürich – Freiburg i. B., 1978, (2. издање) Taf. 108.

[79] Д. Богдановић, *Јован Лествичник у византијској и старој српској књижевности*, Београд 1968, 61–98, 194.

[80] Цитирано према рукопису Минеја за септембар јерођакона Пахомија, САНУ бр. 285, л. 13а. (= Минеј, л. 13а.)

[81] Минеј, л. 4б; Сава Немањић, *Служба светоме Симеону*, Србљак I, Београд 1970, 9 (= Служба св. Симеона Немање, 9); Д. Богдановић, *op. cit.*, 181.

[82] Минеј, л. 4б; Ђ. Сп. Радојичић, *op. cit.*, 232.

[83] Служба св. Симеона Немање, 9; Ђ. Сп. Радојичић, *op. cit.*, 232–233.

нежели ношаше, ꙗкоже дрѣво напакмо слъзами твоими...[84] у следећи текст: „Преподобни оче, ако је отачаству ти требало проповедати, ти ниси престао говорити, боловима ■ трудом и сузама својим исправљао си на веру истиниту стадо ти као дрво напајано учењем твојим...“[85] У Житију св. Симеона описује се како је столпник поред молитве проповедао народу. Св. Сава у Немањиној Служби посебно подвлачи да он отачаству проповеда. Коначно, као главни светитељски знак Симеона Немање јесте благодат на гробу ■ истицање мира. И овде се св. Сава користи Службом св. столпника - **въжственаа бл(а)г(о)д(а)ть ѡсѣнıает ракоу мощеи твоихъ.... мощеи твоихъ рака, въсехвалньи оче, истачаеть исцѣлениа**[86] – „зато и чудотворац јавио си се ■ миро истаче гробница моштију твојих ... Благодат примив, преблажени, као Божији угодник истинит, истаче моштију твојих гробница, миро благодати“.[87] Те измене које је Св. Сава извршио управо говоре о његовом истанчаном осећању да се по одређеном прототипу сачини нов узор, али чврсто везан за духовно биће српске средине.

Описујући оца, за кога каже да „је имао Соломонову премудрост“[88], св. Сава се у Немањином Житију стално враћа на Соломонову причу о Премудрости[89], која је, иначе, у византијском свету илустрована.[90] Држећи се дословно Соломоновог текста, сликари храм Премудрости описују са седам стубова.[91] Међутим, у средњем веку ови стубови су схватани као ослонац нове, хришћанске премудрости. Чини се зато да је с разлогом св. Симеон Немања везиван за св. столпнике, и, међу њима, за свој идеал и узор – св. Симеона. Реч је о доказивању вере ■ стварању нове црквене организације која почива директно на стубу вере какав је био сам Немања, и преко њега на премудрости, толико потребној потоњим генерацијама српског народа. У рукама св. Симеона Немање налазимо свитак са готово увек истим текстом псалма (34, 11). „Ходите чеда, и послушајте

---

84 Минеј, л. 1б.

85 Служба св. Симеона Немање, 9; Ђ. Сп. Радојичић, *op. cit.*, 232, друкчије упоређује и тумачи овај део Службе св. Симеона столпника.

86 Минеј, л. 2а.

87 Служба св. Симеона Немање, 17.

88 *Старе српске биографије*, 7.

89 Нарочито на главе 3, 4 и 9.

90 S. Radojčić, *La table de la Sagesse dans la littérature et l'art serbes depuis le début du XIIIe jusqu'à début du XIVe siècles*, Зборник радова Византолошког института XVI, Београд 1975, 215–224.

91 *Ibid.*, 219–220.

мене ■ научићу вас страху Господњем"[92], који у основи говори о напајању мудрошћу.[93] Тиме св. Симеон српски, иако без атрибута стуба, у читавој својој концепцији у суштини представља свој монашки идеал.

Као што Соломонов храм Премудрости почива на стубовима тако и храмови српских цркава кроз представе св. столпника почивају на стубовима новозаветне хришћанске правоверности. Управо ово је, уз очигледно разумевање средине, условило сликање св. столпника по храмовима српских ктитора.

---

[92] По Доментијану, *op. cit.*, 258, ове речи је Немања изговорио управо пошто се закалуђерио.

[93] Псалам 34, 11 кореспондира са Приче Соломонове 9, 10 „Почетак је премудрости бојазан Господња, а ■ знање светих ствари је разум..." што је Св. Сави, *Старе српске биографије*, 18, св. Симеон Немања изговорио пред смрт.

SAINTS STYLITES DANS LA PEINTURE MURALE SERBE DU MOYEN ÂGE

Certains saints connus du monde orthodoxe sont peints tout particulièrement dans les églises serbes médiévales. Parmi ceux-ci se trouvent les saints stylites qui, en plus des significations, propres à l'ensemble du monde chrétien, en comportent d'autres que l'on pourrait lier à certaines conceptions caractéristiques du milieu serbe.

Les nombreuses représentations des saints stylites figurant dans les églises serbes montrent que leur iconographie correspond à l'iconographie du reste du monde orthodoxe. Il en est de même pour la disposition des saints dans le schéma décoratif: ils sont peints généralement près des entrées et passages, des arcs de triomphe, ainsi que des deux côtés de l'iconostase, sur les piliers et les pilastres. Il est facile de conclure que la place des saints stylites dans un programme est déterminée par la colonne, en tant qu'attribut de ces saints, et que, dans ce contexte, les représentations de ces saints près des portes reprennent l'idée des entrées triomphales, issue de l'art impérial de la basse Antiquité.

Dans le monde orthodoxe l'adoration de Dieu la plus pure était identifiée avec "la colonne inébranlable", symbole de la catégorie éthique du christianisme la plus importante, - la force spirituelle de la religion. Cette idée de traiter la colonne de soutien de la religion et de la vérité était attribuée surtout aux saints stylites, vis-à-vis desquels les Serbes cultivés du Moyen âge gardaient une attitude particulière. En effet, le premier souverain serbe et moine, saint Simeon Nemanja, coisidéré comme défenseur de l'orthodoxie, prend l'exemple sur saint Siméon le Stylite. Il convient d'y rattacher aussi le fait que saint Sava a composé la Liturgie de saint Siméon Nemanja sur le modèle de celle de ce saint stylite. C'est là, entre autres, le fait qui avait dé-terminé la représentation des saints stylites dans les églises serbes.

Представа светог Саве Јерусалимског у студеничкој Богородичиној цркви

Последњих година све се више говори о духовним основама старог српског сликарства, при чему се посебно у обзир узимају ликовне и вербалне поруке. Чињеница да је уметност у средњем веку „превасходно уметност функције“[1] и да је она резултат схватања света[2], што значи да мање или више одражава поглед на свет средине у којој уметничко дело настаје, готово намеће тражење одговора на врло сложена питања о црквеним фреско-декорацијама: чему једна целина или детаљ треба да служи, шта она значи, и ко је у једној задужбини шта и како намеравао да покаже? Кад је реч о сликаном декору Богородичине цркве у Студеници влада уверење да је свети Сава био личност која је, ако не цео програм, а оно бар неке његове делове осмислио.[3] Овај став, изгледа, није тешко одбранити ако се погледа крај натписа о осликавању, где се за светог Саву каже „работавшаго“, што би значило, како је то показао Ђорђе Трифуновић[4], да се свети Сава активно трудио око украшавања очеве задужбине. Многи су покушавали да овакво схватање примерима утврде[5], а и ја сам се у неколико махова посветио истом питању.[6] Коначно, више

---

1 Д. Богдановић, *О неким претпоставкама за разматрање односа књижевности и ликовних уметности у средњем веку*, Филолошки преглед, књ. 16, св. 1–4, Београд 1978, 114.

2 Đ. Trifunović, *O zajedničkim osnovama književnosti i umetnosti u srednjem veku*, Savremenik, god. XXIV, knj. XLVIII, sv. 7, Београд 1978, 5.

3 В. Ј. Ђурић, *Свети Сава и сликарство његовог доба*, Сава Немањић – Свети Сава. Историја и предање, Београд 1979, 245–258 са старијом литературом.

4 Ђ. Трифуновић, *Глагол „работати“ у студеничком натпису из 1209. године*, Зограф 2, Београд 1967, 6–7.

5 Уп. нап 18 у В. Ј. Ђурић, *н. д.*, 248–249; С. Ћирковић – В. Кораћ – Г. Бабић, *Студеница*, Београд 1986, 64–72 и даље (Г. Бабић); М. Кашанин – М. Чанак-Медић – Ј. Максимовић – Б. Тодић – М. Шакота, *Манастир Студеница*, Београд 1986, 152–154 (Б. Тодић).

6 И. М. Ђорђевић, *О фреско-иконама код Срба у средњем веку*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 14, Нови Сад 1978, 77–83; *Исто*,

пута помињана представа светог Саве Јерусалимског[7] била је тема оваквог приступа, али без подробнијег описа стања [redacted] тумачења. Намера је зато овог рада да још једном покаже и потврди како је свети Сава Српски кроз представу свог имењака [redacted] монашког узора, светог Саве Јерусалимског, личним избором нагласио сопствени идеал, али бирајући му место у декорацији и стављајући на свитак сасвим одређени текст, он је подвукао опште, тада у српском друштву владајуће понашање. Свест о великом почетку морала се делом исказати, а свети Сава и први Немањићи то су заиста чинили.

Стојећа фигура светог Саве Јерусалимског се налази на северној страни југозападног пиластра (сл. 17).[8] Он је последњи у реду светих монаха на јужној страни цркве, оних који су нам остали из времена првог осликавања Богородичине цркве 1208/9. године. Ту су на јужном зиду поткуполног простора свети Антоније, свети Јефтимије [redacted] свети Арсеније, док су површине југозападног пиластра намењене светом Варлааму, светом Јоасафу, Богородици са Христом „Студеничкој“, која је, сасвим занимљиво, одмах до светог Саве Јерусалимског. Уз то, треба нагласити да се овај пиластар налази на граници два простора цркве – он дели поткуполни простор од западног траveја, те се тако свети Сава Јерусалимски нашао и до гроба светог ктитора, светог Симеона Немање. Место је, дакле, необично брижљиво изабрано. Већ је истакнуто како је то била заслуга светог Саве Српског који Богородицу „Студеничку“ типа Кириотисе[9], свакако патронску фреско-икону, окружио својим омиљеним паром светим Варлаамом [redacted] Јоасафом с једне стране, и светим Савом Јерусалимским с друге.[10] Напослетку, свети Сава Српски поручује да се његов монашки идеал стави под посебни сликани лук са декоративном орнаментиком, као што је то урађено са светим Стефаном Првомучеником [redacted] светим Ни-

---

О најстаријем зидном сликарству у студеничкој Богородичиној цркви, Православље, год. XX, бр. 460, Београд 15. мај 1986, 4–5,

7 М. Кашанин – В. Кораћ – Д. Тасић – М. Шакота, *Студеница*, Београд 1968, 78, 82 (Д. Тасић); В. Ј. Ђурић, *н. д.*, 248; И. М. Ђорђевић, *О најстаријем зидном сликарству*, 5.

8 М. Кашанин – В. Кораћ – Д. Тасић – М. Шакота, *н. д.*, сл. на стр. 14; М. Шакота, *Манастир Студеница*, Београд 1986, сл. 16; С. Ћирковић – В. Кораћ – Г. Бабић, *н. д.*, 70, сл. 68; М. Кашанин – М. Чанак-Медић – Ј. Максимовић – Б. Тодић – М. Шакота, *н. д.*, 154, сл. 112, 148.

9 M. Tatić-Đurić, *L'icône de Kyriotissa*, Actes du XV[e] congrès international d'études byzantines, II/V, Athènes 1981, 780; Иста, *Студеничка Богородица Кириотиса*, Осам векова Студенице, у Београду 1986, 191–194.

10 М. Кашанин – В. Кораћ – Д. Тасић – М. Шакота, *н. д.*, 78 (Д. Тасић); V. J. Đurić, *Le nouveau Joasaph*, Cahiers archéologiques 33, Paris 1985, 100; И. М. Ђорђевић, *н. д.*, 5; М. Татић-Ђурић, *н. д.*, 191.

колом уз олтарску преграду, ■ светим Јованом Претечом на јужној страни северозападног пиластра, тачно наспрам представе светог Саве Јерусалимског.[11]

Светитељ, иначе, сасвим одговара уобичајеном начину представљања. Одевен је као великосхимник: доња хаљина, по свему судећи власаница, је мркољубичаста, аналав је плав, појас црн, а мантија, спреда отворена, окер. То је старији човек, округле главе, седих власи; готово је сасвим ћелав са неколико праменова на темену ■ изнад ушију. Бркови су дугачки колико ■ брада која је средње дужине са дванаест праменова радијално распоређених, али без власи на бради до подбратка. Замишљен поглед, делимично намрштено чело, потенцирано седим обрвама, треба да представи основне карактерне црте. Ореол је некада био пресвучен златом, од кога се ■ данас виде трагови, као што је натпис-легенда с(ве)ты Сава у злату са црвеном која уоквирује слова. Свети Сава десном руком благосиља, у левој држи свитак са текстом: „ + В' истину сујета всач'скаја, житије бо се сен и сон, ничтоже бо метет се всак земљни и јегда в'с мир приобрештем, тогда ■ в гроб в'селим се".[12] Реч је, многима је то добро познато, о погребној стихири[13] која се заснива на Књизи проповедника али и другим текстовима Светог писма.

Дакле, по месту, посебном оквиру и натпису на свитку ова се представа светог Саве Јерусалимског у студеничком програму наглашава ■ издваја. Шта се, у ствари, хтело ■ каква је била улога светог Саве Српског?

Речено је, пре свега, како ова представа по типу одговара сасвим уобичајеном начину сликања светог Саве Јерусалимског по црквама православног света.[14] Исто је са светитељевим представама у византијским рукописима, односно на радовима иконописне

---

[11] В. Ј. Ђурић, *Свети Сава*, 247.

[12] И. М. Ђорђевић, *Натписи на свицима ■ књигама у најстаријем студеничком зидном сликарству*, Осам векова Студенице, у Београду 1986, 199, т. ц, натпис 3. Прво и нешто друкчије читање код В. Р. Петковић, *Манастир Студеница*, Београд 1924, 46.

[13] Л. Мирковић, *Православна литургика*, III, Београд 1967, 178, 182, *Требник*, изд. Св. Арх. Синода, Београд 1956, 238, 298, 335, 362; *Требник*, превео Е. Чарнић, Крагујевац 1983, 165, 182, 225; у српском требнику из 1422. из Дечана (Дечани 68) л. 89 а ово место гласи: „Ваистину ничтоже всачаскаја житија сего, се бо сен и сан, ибо нивачтоже метет се всак земљнородни, јакоже реше књиги, јегда вас мир приобрештем тогда ва гроб веселим се". Уп. ■ *Требник Јеролима Загуровића*, око 1570, Венеција (САНУ 81), 96.

[14] За иконографију представа светог Саве Јерусалимског уп. M. Lechner, *Sabas von Jerusalem*, Lexicon der christlichen Ikonographie, 8, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1976, col. 296–298 са литературом. О светом Сави и његовој Лаври уп. G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines*, Paris 1969, 18–21.

технике. По ономе што нам је остало сачувано[15] од дела насталих до почетка XIII века, из ког времена је изузетно занимљива група синајских икона[16], може се рећи да се негде од почетка XI столећа усталио тип који је приказан у Студеници, тип који је, иначе, описан у познатом сликарском приручнику Дионисија из Фурне.[17] Навео бих неке примере: Свети Лука у Фокиди из прве половине XI века[18], Богородичина црква у Асину на Кипру из 1106[19], Свети Пантелејмон у Нерезима из 1164[20], Свети Врачи у Костуру из око 1180[21], Свети Неофит код Пафоса на Кипру из 1183[22], манастир Бачково у Бугарској из последње четвртине XII века[23], Панагија Аракиотиса на Кипру из 1192.[24] Од минијатурног сликарства треба поменути Менолог Василија II краја X века[25], лондонски псалтир монаха Теодора из 1066[26], Менолог Vat. gr. 1156 из XI века.[27] Изгледа да је синајски манастир Свете Катарине посебно славио светог Саву Јерусалимског, пошто су нама познате иконе или сачуване у манастиру или потичу из њега. Реч је о једном синајском диптиху са светитељима с почетка XII века[28], о једној икони Све-

---

15 Најстарија представа требало би да буде на фрескама из Санта Марија Антикве у Риму, фрескама које Јозеф Вилперт датира у време папе Павла I (757–767), уп. J. Wilpert, *Die römische Mosaiken und Malerein der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, II, Freiburg i Br., 1924, 708, Taf. 192–193; G. Kaftal, *Iconography of the Saints in Central and Sauth Italian Schools of Painting*, Saints in Italian Art, Florence 1965, fig. 1153.

16 K. Weitzmann, *Loca Sancta and Representational Arts of Palestine*, Dumbarton Oaks Papers 28, Washington 1974, 53; *Исто. The Icon*, London 1978, 98.

17 A. N. Didron, *Manual d'iconographie chrétienne*, Paris MDCCCXLV, 330–331; Дионисије из Фурне, *Тумачење зографске уметности* (на грчком), Петроград 1909, 162.

18 Е. Стикас, *Грађевинска хроника Манастира Преподобног Луке у Фокиди* (на грчком), Атина 1970, сл. 32. За датирање уп. још D. Mouriki, *Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries*, Dumbarton Oaks Papers 34–35, Washington 1980/1981, 81–82.

19 M. Sacopulo, *Asinou en 1106 et sa contribution à l'iconographie*, Bruxelles 1966, 105–106, Pl. XXIX.

20 П. Миљковић-Пепек, *Нерези*, Београд 1966, сл. 12.

21 А. Орландос, *Византијски споменици Касторије* (на грчком), Архив византијских споменика Грчке (на грчком), т. 4, 11, Атина 1939, 50.

22 C. Mango – E. Hawkins, *The Hermitage of St Neophytos*, Dumbarton Oaks Papers 20, Washington 1966, 138, fig. 9.

23 Е. Бакалова, *Бачковската костница*, София 1977, сл. 146.

24 A. – J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, Stourbridge 1964, 92, fig. 43.

25 *Codices e Vaticanis selecti*, VIII, Turin 1907, t. 225.

26 S. Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age*, II, Londres Add. 19352, Paris 1970, fig. 111.

27 П. Мијовић, *Менолог*, Београд 1973, 195.

28 G. – M. Sotiriou, *Icones du Mont Sinai*, Athénes 1956, fig. 62.

тог Саве из музеја Кијевске Лавре, из друге половине XII века, свакако овде донета са Синаја[29], и коначно, о групи од десет синајских икона, међу којима су чак две иконе на којима је насликан свети Сава пред Богородицом Кириотисом[30], дакле оном истом која је у Студеници названа „Студеничка"[31], група коју Курт Вајцман датира у рани XIII век.[32] Овом списку, који ни у ком случају не претендује да буде потпун, додао бих попрсје светог Саве Јерусалимског из пећинске цркве Свете Варваре у Сонгале у Кападокији с почетка XI века.[33] Међутим, овде је он дат као сувоњав старији човек, издуженог лица са шпицасто завршеном брадом, а не раздељеном у праменове, те одудара од устаљене иконографске формуле. Слично је са представом из Неа Мони на Хиосу из средине XI века, с тим што је овде брада у доњем делу полукружна.[34] Осим типа, за нашу тему, било би занимљиво погледати текстове на свицима светог Саве Јерусалимског, разуме се ако су очувани.[35] Провером није било тешко утврдити да је реч о различитим изрекама упућеним монасима и да, колико знам, ниједан текст није сличан оном који је исписан у Студеници. Чак је запажено да се исти текстови примењују код различитих светитеља истог круга; на пример, свети Сава Јерусалимски у Светом Неофиту на Кипру држи текст који има свети Антоније Велики у костурским Светим Врачима.[36] Из свега што је досад речено, а имајући у виду резултате нашег рада на натписима на сликаним свицима из студеничке Богородичине цркве[37], сме се закључити да су сликари, несумњиво Грци, извели светог Саву Јерусалимског по својим предлошцима не одступајући од устаљеног типа, али су они[38] или неко после њих, по изричитој жељи светог Саве Српског, исписали текст

---

[29] V. N. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, 205, 258, Tav. 334.

[30] K. Weitzmann, *Loca sancta*, 53. Једна се налази у Кијеву, уп. O. Wulff – M. Alpatov, *Denkmäler der Ikonenmalerei in kunstgeschichtlicher Folge*, Hellerau – Dresden 1925, 125 Abb. 49.

[31] На везу синајских икона и Богородице „Студеничке" указала је M. Tatić-Đurić, *L'icone de Kyroitissa*, 780–781; Иста, *Студеничка Богородица Кириотиса*, 191; Иста, *Les icones de la Vierge à Studenica*, Студеница и византијска уметност око 1200. године, Београд 1988, 193–202.

[32] K. Weitzmann, *The Icon*, 98.

[33] G. De Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, Planches, III Paris 1934, Pl. 186, 3.

[34] D. Mouriki, *The Mosaics of Nea Moni on Chios*, I–II, Athens 1985, 77, Pl. 236.

[35] Треба поменути да је у већини случајева свети Сава Јерусалимски представљен са завијеним свитком.

[36] C. Mango – E. Hawkins, *н. д.*, 138.

[37] И. М. Ђорђевић, *н. д.*, 197–200.

[38] Ђ. Трифуновић, *О најстаријим натписима у Богородичиној цркви манастира Студенице*, Православље, год. XX, бр. 460, Београд 15. мај 1986, 10.

погребне стихире, а не неку од изрека познатих монашких отаца. Ипак, пре него што се посветимо садржају и значењима овог текста који је кључ за разумевање целе представе, треба се упутити у лични однос светог Саве Српског према свом монашком идеалу, јер нам и он, на неки начин, тумачи овакву појаву светог Саве Јерусалимског у Студеници.

На самом почетку може да се каже да је наш светитељ био „други" свети Сава Јерусалимски, иако о томе директних података немамо.[39] ■ име и животни пут ■ дела вежу ову двојицу светитеља. Описијући стварање Карејске келије свети Сава Српски у Хиландарском типику сасвим одређено саопштава: „црквицу подигох посвећену светом и преподобном пустиножитељу оцу Сави, чије име и ја недостојни имам".[40] Учени Доментијан, иначе добро упућен у настанак карејског здања[41], иде још даље казивањем о посети светог Саве Српског Лаври код Јерусалима, где свети Сава „љубазно оброси свету цркву Светог Саве свог саликостојника".[42] Коначно, Теодосије не пропушта да запише како је свети Сава имењак светог Саве Јерусалимског.[43] Ипак, носити име једног од најчувенијих монаха православног света, личности која је била позната по организацији манастирског живота[44], и црквеног уопште, није у средњем веку олако схватано. Свети Сава Српски је ово очигледно разумео као потребу да се следи пре свега правац у делатности светог Саве Јерусалимског. Догађаји пред Савин долазак у Србију ■ предузети послови пре опремања Студенице сликарством, управо то говоре. Наиме, у почетку лични однос светог Саве Српског према свом имењаку ■ монашком узору полако је прерастао у јавно понашање једне средине, у овом случају српске.

---

[39] Свети Сава српски је по нашим старим писцима упоређиван са неким личностима Старог ■ Новог завета. Цело питање код В. Ј. Ђурић, *Свети Сава српски – нови Илија и други Кирил*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 15, Нови Сад 1979, 93–100; Исти, *Слика ■ историја у средњовековној Србији*, Глас САНУ CCCXXXVIII, Београд 1983, 121–123.

[40] Свети Сава, *Сабрани списи*, приредио Д. Богдановић, данашња језичка верзија Л. Мирковић – Д. Богдановић, Београд 1986, 85.

[41] У Карејској келији Доментијан је 1253/4. завршио Житије Светог Саве, уп. *Доментијан*, изабрао В. Попа, приредио Ђ. Трифуновић, Београд 1963, 12–13.

[42] Доментијан, *Животи Светога Саве ■ Светога Симеона*, превео Л. Мирковић, предговор В. Ћоровић, Београд 1948, 158.

[43] „...и на гроб светога и истоименога преподобног оца дошавши, довољно га сузама ороси и целива", уп. Теодосије, *Житије Светог Саве*, превео Л. Мирковић, превод редиговао Д. Богдановић, Београд 1964, 160. Наведена места из Хиландарског типика, Доментијана и Теодосија сабрана су код В. Ј. Ђурића, *Свети Сава*, 248, напомена 16.

[44] Ј. Поповић, *Житија светих*, децембар, Београд 1977, 129–170.

Нема сумње да је Савин избор била посвета Карејске келије, али је зато била његова много шира, рекли бисмо готово политичка идеја о аутономији келије. Већ је запажено како „одредбе о самосталности и независности Савине карејске келије чине најважнији део типика".[45] Келија је била изузета „како из надлежности светогорског прота", дакле црквене администрације, „тако из власти хиландарског игумана".[46] Ова Савина идеја о самосталном и независном манастиру већ је била остварена код Хиландара[47] а имала је свој наставак на српском тлу. Као што је Карејска келија уживала сасвим одређену, од светог Саве прописану аутономију, тако је то требало да буде и Студеница, што је у последње време добро показао Миодраг Петровић[48] анализирајући неке главе Студеничког типика, који је добрим делом настао још у Хиландару. Свети Сава је као његов велики претходник свети Сава Јерусалимски који је од јерусалимског патријарха Салустија био произведен у архимандрита свих еремита у Палестини[49], био архимандрит не малом броју српских манастира. Наиме, по Студеничком типику у избору студеничког архимандрита учествују шест игумана угледних манастира и то Светог Ђорђа у Расу, Свете Богородице Градачке, Светог Николе у Топлици, Светог Николе у Кончулу, Светог Николе ■ Светог Ђорђа у Дабру.[50] Утолико онда је поклапање животних путева двојице светитеља много јасније. Најзад Савин рад на типицима – Карејском, Хиландарском односно Студеничком – не само да нас упућује на „ктиторски типик студијског типа који је Сава нашао у Евергетидском манастиру Св. Богородице у Цариграду"[51], већ и на онај који је ако не сам створио свети Сава Јерусалимски, оно је бар он носио његово име.[52] Све је то, верује-

---

[45] М. Живојиновић, *Ктиторска делатност Светог Саве*, Сава Немањић – Свети Сава. Историја и предање, Београд 1979, 19.

[46] *Исто*. Карејски типик има савремено издање, уп. *Карејски типик Светог Саве*, приредио Д. Богдановић, Београд 1985.

[47] М. Живојиновић, *н. д.*, 17–18. Повеља византијског цара Алексија III издата је недавно у преводу, уп. Ф. Баришић, *Преводи грчких повеља о оснивању српског Хиландара*, Књижевност, год. XLI, књ. LXXXIII, св. 8–9, Београд 1986, 1222.

[48] М. М. Петровић, *Студенички типик и самосталност српске цркве*, Горњи Милановац – Београд 1986, 11–41.

[49] Ј. Поповић, *н. д.*, 141; G. Babić, *н. д.*, 18.

[50] М. М. Петровић, *н. д.*, 36.

[51] Р. Грујић, *Палестински утицаји на Св. Саву при реформисању монашког живота и богослужбених односа у Србији*, Светосавски зборник, 1, Београд 1936, 282.

[52] Трагови посебног монашког богослужбеног устава „налазе се ■ у Евергетидском уставу преведеном за Хиландар ■ Студеницу". *Исто*, 284. *О Јерусалимском типику* уп. Л. Мирковић, *Православна литургика*, I, 143–144.

мо, било познато светом Сави Српском. Међутим, знао је он и да се „организовани живот средњовековног друштва не може замислити без потребног броја цркава и манастира“[53] а распоред манастира на одређеном простору био је знак живота на њему. Целокупан труд светог Саве Српског, дакле, умногоме је одговарао делатности његовог монашког узора, светог Саве Јерусалимског, али је свети Сава Српски, будући свестан своје на ширем простору важне политичке улоге, отишао још даље. То се, пре свега, односи на аутономију изречену у Студеничком типику[54] а потом и на читав низ догађаја: Савину делатност око проглашења оца за светитеља, писање Житија и Службе светог Симеона, пренос Симеонових моштију из Хиландара у Студеницу, и најзад, Савино директно учешће при осликавању Богородичине цркве у Студеници. Биће занимљиво видети како се у све ово уклапа студеничка представа светог Саве Јерусалимског.

Описали смо каква је била ликовна традиција у представљању светог Саве Јерусалимског. Јасан нам је, с друге стране, однос светог Саве Српског према свом монашком идеалу, и како тај однос у ствари превазилази само лично опредељење, пошто то лично тежи да буде понашање читаве средине. Посебно место, близина гроба светог ктитора, светог Симеона Немање, оквир као код фреско-иконе, и нарочито изабрани натпис на свитку откривају суштину представе. Због тога треба сагледати још једном текст натписа. Истраживања садржаја натписа на свицима и сликаним књигама у Богородичиној цркви тек предстоје. Мој покушај у зборнику *Осам векова Студенице*[55] ипак се свео, тамо где сам знао, само на идентификацију извора текста одређеног свитка или књиге. Много значајније ће свакако бити тумачење избора текстова, и њихова значења и поруке у сликаном, црквеном програму. Свитак који држи свети Сава Јерусалимски прилично поткрепљује захтеве који се горе износе. Наиме, текст о коме је реч није запажен код других ликова светог Саве у сликарству православног света. По сликарским приручницима у издању Пападопулос-Керамевес[56] било је пет различитих текстова који се препоручују за свитак свог светитеља, а ниједан не одговара студеничком свитку.[57] Коначно, примећено

---

[53] Ј. Калић, *Црквене прилике у српским земљама до стварања архиепископије 1219. године*, Сава Немањић – Свети Сава. Историја и предање, Београд 1979, 51.

[54] Уп. напомену 48.

[55] И. М. Ђорђевић, *н. д.*, 197–200.

[56] Дионисије из Фурне, *н. д.*, 162, 273, 286.

[57] Расправљајући о језику студеничких натписа Ђ. Трифуновић, *О најстаријим натписима*, 10, доноси неколико драгоцених закључака. Прво, да су грчки

је да нема стриктних правила у избору текстова за свитке: садржај се могао селити од светитеља до светитеља. Приручник је био пре свега испомоћ оним наручиоцима који нису знали шта обично стоји у руци одређеног светитеља, односно одређене категорије светитеља; тиме је ■ сликарима олакшан посао. У случају да је неки образованији ктитор, односно нека личност која се у име ктитора о осликавању бринула, тражи текст сасвим одређеног смисла, често примереног месту у црквеном програму, онда би тај текст био биран не из приручника, мада се ■ тамо могао наћи, већ из другог извора, највише из литургије и молитвословља, односно свештенодејстава. Студеничка представа светог Саве Јерусалимског управо је такав пример.

Близина гроба светог ктитора, светог Симеона Немање, била је одлучујућа за несумњиво Савин избор садржаја текста, који је преузет из погребних стихира, седалан по трећој песми, стихире која је ■ данас у употреби: „Ваистину све је таштина, а живот је сан и сен, узалуд се потреса свако на земљи рођени, као што рече писмо: Кад свет стекнемо, тад се у гроб селимо, где су скупа цареви ■ нишчи“.[58] Она је добрим делом инспирисана Књигом Проповедника: „Таштина над таштинама, вели проповједник, таштина над таштинама, све је таштина“ (Глава 1, стих 2); „Јер као што у мноштву сенова има таштине...“ (Глава 5, стих 7); „Јер ко зна што је добро човјеку у животу, за мало дана таштег живота његова, који му пролазе као сјен...“ (Глава 6, стих 12). Слично налазимо у погребним Дамаскиновим самогласним стихирима, на пример „Све људско је таштина – чега нема после смрти. Не остаје богатство, не прати нас слава. Јер кад дође смрт све то ишчезне“ (Глас 3) или „Све је прах, све пепео, све сенка“ (глас 4).[59] Готово као топос, јасна и убедљива порука о пролазности живота и пропадљивости материјалног света везана за гроб светог Симеона Немање поред општег значења имала је у временима настајања студеничке слике свакако и посебан

сликари исписали натписе. Друго, да се натписи као легенде или на свицима налазе у сликарским приручницима, али „имајући у виду предисторију српског живописа уопште“ може се сматрати да још нису постојали српскословенски преводи грчких приручника; „неко из студеничке средине је морао да преведе или прилагоди преведене текстове на српскословенском. Превод и текстови „*нису се импровизовали непосредно пред исписивање*“ (подвукао И. М. Ђ.). И треће, у одговору на питање „да ли исписани текстови потичу од постојећих превода одговарајућих књига или су превођени непосредно за ову прилику“ одговорено је да се „може претпоставити и једна друга могућност“.

58 *Требник*, превео Е. Чарнић, 165, 182, 225.

59 *Исто*, 187, 236, 263. Уп. и дечански Требник (Дечани 68) л.84а: „Васе сујетије чловечаскоје, јелико не пребудет по смрти богатство не пребудет, ни же снидет слава, пришадши бо смрти вса сиј погубит“.

смисао. Наиме, по светом Сави, Немања је напуштајући престо, пре монашења и одласка у Студеницу, на сабору у Расу свој чувени говор завршио речима: „Јер видим, 'како је све човечанско, што после смрти не остаје, сујета; неће остати богатство, нити ће заједно ићи слава, јер кад дође смрт, све ово ће уништити'. Зато се узалуд метемо: 'кратак је пут којим течемо, живот је наш, пара, земља и прах. За мало се јавља, а убрзо нестаје'. *Зато је све ваистину сујета. Јер 'овај живот је сенка и сан, јер сваки земаљски мете се ни за што, као што рекоше књиге: када и сав свет стечемо, тада ћемо се у гроб уселити, где су заједно цареви и убоги'...*"[60] Један од издавача *Житија Светог Симеона Немање*, Владимир Ћоровић[61], и његови преводиоци Миливоје Башић[62] и Лазар Мирковић[63] саопштавају да је почетак овог навода – погребна стихира, средина – стихира на стиховање у петак на вечерњу, 3 глас, мертвен (по Посланици Јаковљевој, глава 4, стих 14 и псалмима 102. и 103), а крај – „из погребних Дамаскинових песама", односно „сједалан у погребном канону".[64] Поред податка да свети Сава средишњи део исказа ставља у Карејски типик – „Јер пут је кратак, браћо моја љубљена, којим ходимо. Дим је живот наш, пара, земља и прах; за мало се јавља, а брзо нестаје"[65] поменимо још једном да је крај инспирисан Књигом проповедника. Свети Сава није био присутан у тренутку када се његов отац опраштао од престола и световне власти, а мало је вероватно да се сачувао писани говор Стефана Немање[66] или да је отац сину у Хиландару од речи до речи препричао свој оп-

60 *Списи Светога Саве и Стевана Првовенчанога*, превео Л. Мирковић, Београд 1939, 114–115. О овом сабору уп. Н. Радојчић, *Српски државни сабори у средњем веку*, Београд 1940, 68–73.

61 Дела старих српских писаца, књ. I, *Списи Св. Саве*, издао их В. Ћоровић, Београд – Сремски Карловци 1928, 156.

62 *Старе српске биографије*, I, превео и објаснио М. Башић, Београд 1924, 8.

63 *Списи Светога Саве*, 114–115.

64 Уп. и коментар Д. Богдановића у Свети Сава, *Сабрани списи*, 179. У ствари, само је почетак овог навода из Дамаскинових погребних стихира: „Све људско је сујета (таштина), што не постоји по смрти"...*Migne*, PG 96, 1368. Уп. А Димитриевскаго, *Описание литургическихъ рукописей хранящихся вь библиотекахь православнаго Востока*, т. II, Евхологиа, Киев, 1901, 540.

65 Свети Сава, *Сабрани списи*, 37, 159.

66 Није искључено да је овај Немањин говор био у документу којим је Немања предао сину Стефану Богородичину цркву у Студеници. О томе пише Стефан Првовенчани преносећи поруку коју му отац шаље из Хиландара: „...као што и пређе *писмом* предадох у држави својој храм пресвете Богородице благодатнице у Студеници, ни с ким у заједници, само теби и породу твоме по теби", уп. *Старе српске биографије*, 50; С. Ћирковић – В. Кораћ – Г. Бабић, *н. д.*, 12 (С. Ћирковић).

рошт ај.[67] То би водило закључку да је наведено место у ствари Савино дело, веома умешно састављена целина од различитих цитата. Истраживање односа текста [redacted] слике последњих деценија показало је да је употреба једног те истог садржаја и облика пре врлина него недостатак. Тако Светозар Радојчић подвлачи да су се средњовековни сликари „служили познатим облицима и бојама као [redacted] њихови савременици писци познатим мислима, цитатима, речима да их слију у нове мисли и нова узбуђења".[68] Суштина је, дакле, нова употреба цитата [redacted] нов контекст у коме се он исказује. Из тог угла, напослетку, може се разумети представа светог Саве Јерусалимског, његово место уз гроб светог Симеона Немање, [redacted] свитак са текстом који паралелно траје у житију светог Симеона Немање и на зиду у близини Симеоновог гроба.[69] Ипак, изгледа да је та, по Савиној замисли

---

67 За наше тумачење текста светог Саве Јерусалимског није од пресудног значаја време настанка Студеничког типика са житијем светога Симеона Немање. Ипак, поменимо да су готово сви сагласни да је оно настало до 1207/8. године, дакле до времена осликавања Богородичине цркве. Студенички типик је могао бити написан и пре Савиног доласка у Србију, о чему посебно расправља М. М. Петровић, *н. д.*, 14–23 [redacted] даље.

[redacted] С. Радојчић, *Белешка уз један цитат из Сопоћана*, Летопис Матице српске, књ. 413, св. 6, Нови Сад 1974, 599.

69 Врло је вероватно да се то упоредно трајање текстова на фрескама и у савременим књижевним делима може сагледати и на примеру студеничких свитака светог Варлаама [redacted] светог Јоасафа, иначе омиљеног пара светог Саве Српског. По нашем читању, уп. И. М. Ђорђевић, *н. д.*, т. II, натписи 4 и 5, код светог Варлаама стоји „Чедо Јоасафе, остави тљеноје царство [redacted] пријем крст последуј Христу", а код светог Јоасафа „Се в'са оставих и в'следствују Владице Христу да улучу желајемаго". Иако праву аналогију још увек нисмо нашли, треба помишљати да је дијалошки однос преузет из службе преподобних Варлаама [redacted] Јоасафа, а основа је општи тропар преподобним, осми глас, из Октоиха, уп. *Зборник црквених богослужбених песама, псалама и молитава*, изд. Св. Арх. Синода, Београд 1971, 77 – „В тебје, отче, извесно спасе сја јеже по образу, прийм бо крест, последовал јеси Христу, и деја учил јеси презирати убо плот". Када Немањини синови-писци, свети Сава и Стефан Првовенчани, описују очев одлазак на Свету Гору, они се користе истим тропаром: „Владичаство си остави, пријем крст последова Христу", свети Сава, Служба светом Симеону, уп. *Дела старих српских писаца*, 176; „И вазам крст свој иваследова Христу, бистрое теченије творе ка желајему". Уп. *Житије Симеона Немање од Стевана Првовенчаног*, приредио В. Ћоровић, Светосавски зборник, 2, Београд 1939, 41. Имајући на уму ова наведена места из светог Саве и Стефана Првовенчанога В. Ј. Ђурић, *Историјске композиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне паралеле*, Зборник радова Византолошког института VIII/2, Београд 1964, 88 претпоставља да је свети Симеон Немања у сцени Одласка на Свету Гору, у јужном параклису Радослављеве припрате (1234/5), носио крст. Коначно, смео бих да закључим да је Свети Сава по сопственој жељи тражио да се на угледном месту, уз Богородицу „Студеничку", насликају преподобни Варлаам и Јоасаф, за које га је везивала слична судбина, али је, с друге стране, кроз текстове њихових свитака помишљао и на свог оца, такође преподобног, светог Симеона Немању.

остварена веза била намењена искључиво за Студеницу. Житије је било увод у Студенички типик, а већ је В. Ћоровић упозорио „да је тако важан спис...остао без већег утицаја на публику, да је мало преписиван и, вероватно мало читан".[70] То, међутим, није значило да је свети Сава Српски после Студенице престао да сликом слави свој монашки идеал. У сликарству Жиче и Милешеве, програмима који су без сумње дело светог Саве[71], свети Сава Јерусалимски је још наглашенији. Жича садржи његов лик на северном зиду, до олтарске преграде што се сматра најугледнијим местом, под сликаним луком, преко пута заштитника државе и породице Немањића, светог Стефана Првомученика.[72] Овој двојици светитеља посвећени су и посебни параклиси уз првобитну припрату, а ту су били и њихови циклуси.[73] Још је једном у Жичи, у параклису куле-звоника, насликан за Савина живота свети Сава Јерусалимски (после 1220). Међу попрсјима шесторице светитеља, у оквирима икона обешених на зид, уз четворицу архијереја дати су свети Сава Јерусалимски и свети Теодор Студит.[74] Подсетио бих како је већ речено да је тај простор, као уосталом и катихумену, користио свети Сава и како су ту двојица познатих светитеља последица Савиног рада на устројству Српске цркве, јер је он „сјединио јерусалимска и цариградска правила, чији су ствараоци баш свети Сава Јерусалимски и свети Теодор Студит"...[75] Истих година, после, 1221. а свакако до 1228, помажући синовцу Владиславу, свети Сава је осмислио декорацију цркве Вазнесења у Милешеви.[76] У старој припрати, доња

---

[70] *Дела старих српских писаца*,

[71] За Жичу уп. В. Ј. Ђурић, *Свети Сава*, 249–252 са старијом литературом; за Милешеву уп. Б. Тодић, *Милешева и Жича*, Милешева у историји српског народа, Београд 1987, 81–91 и И. М. Ђорђевић, *Милешева и Студеница*, Милешева у историји српског народа, Београд 1987, 69–81.

[72] В. Ј. Ђурић, *н. д.*, 249, цртеж 2.

[73] G. Babić, *н. д.*, 145–148, Fig. 122. Представа светог Саве Јерусалимског као и фреске његовог параклиса припадају обнови XIV века, али Милутинови мајстори, сва је прилика, понављају стари распоред из око 1220. године. В. Ј. Ђурић, *Историјске композиције*, 89 помишља да је представа Смрти светог Симеона Немање, иначе сачувана у Сопоћанима, инспирасана сценом Смрти светог Саве Јерусалимског из Жиче.

[74] М Кашанин – Ђ. Бошковић – П. Мијовић, Жича, Београд 1969, сл. на стр. 123; В. Ј. Ђурић, Свети Сава, 521.

[75] В. Ј. Ђурић, *н. д.*, 252.

[76] О датирању сликарства Милешеве до 1228, пошто је овде краљ Стефан Првовенчани приказан као жив, уп. В. Ј. Ђурић, *Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 4, Нови Сад 1968, 82–83. С обзиром на чињеницу да је Радослав у старој милешевској припрати представљен као очев савладар, а последња истраживања Душана Синдика, саопштена у Историјском институту САНУ, указују на Радослава као савладара од 1221, милешевске фреске су настале

зона стојећих фигура била је намењена светим монасима, породици Немањића [redacted] једном византијском суверену. Сасвим занимљиво, први свети монах до Немањића, непосредно уз ктитора Владислава који је насликан са моделом храма, јесте свети Сава Јерусалимски.[77] Избор очигледно није пао случајно на монашки узор светог Саве Српског. Коначно, по повратку са свог првог путовања у Јерусалим и посете Лаври светог Саве Јерусалимског (1229/1230), свети Сава Српски је приступио реорганизацији српске цркве и студитског устава,[78] како стоји код Доментијана: „...примивши прво васељенско законоположење, [redacted] више опет достигавши јерусалимскога исправљења, и обоје добро сложивши, и од обојег прибирајући најбоље утврђиваше на пребивање увек будуће. И тако успеваше, исправљајући црквено утврђење [redacted] законско исправљење".[79] Тада је, по казивању архиепископа Никодима у рукопису његовог превода Типика светог Саве Јерусалимског из 1318/9, свети Сава Српски тражио да се црква Светих Апостола у Пећи, катедрални храм српских архиепископа, сагради по образу цркве славног Сиона [redacted] Лавре светог Саве Јерусалимског.[80] „Као што има грађевински лик", Каже Никодим, ова црква треба бити и „уставом за слављење Бога слична њој."[81]

Завршимо као што смо почели. Студеничку представу светог Саве Јерусалимског створио је свети Сава Српски са сасвим одређеном намером: била је узор монасима Студенице, али је морала значити многим поклоницима моштима светог Симеона Немање. Као таква она је, у свим нивоима значења, одржавала поглед на свет средине у којој је настала. У самопрегорним и, пре свега, веома озбиљним временима дефинитивног уобличавања српског друштва смеле су се показивати само праве вредности. Зато је Студеница, као место култа светог Симеона Немање Мироточивог, прво [redacted] најважније место српске државе, [redacted] остала до данашњег дана оно што јој је у почетку намењено – да буде вечни узор.

између 1221. и 1228. године. Треба поменути [redacted] податак да су милешевски монаси средином XVII века у Русији причали како је Милешеву подигао Свети Сава 1218/9, уп. С. Петковић, *Настанак Милешеве*, Милешева у историји српског народа, Београд 1987, 1–9.

77 С. Радојчић, *Милешева*, Београд 1963, цртеж на стр. 83.

78 Р. Грујић, *н. д.*, 291–293.

79 Доментијан, *Живоши*, 166.

80 *Рукописъ архиепископа Никодима*, од Ђ. Даничића, Гласник Друштва српске словесности XI, Београд 1859, 190. За тумачење овог места уп. Р. Грујић, *н. д.*, 291–293; В. Ј. Ђурић, *Свети Сава*, 252–253.

81 *Рукописъ архиепископа Никодима*, 192; уп. Р. Грујић, *н. д.*, 291.

** Старе словенске текстове у овом чланку наводимо у фонетској транскрипцији (по читању савременим писмом).

THE PRESENTATION OF ST. SABBAS OF JERUSALEM IN THE CHURCH OF THE VIRGIN IN STUDENICA

With the presentation of St. Sabbas of Jerusalem, his namesake and monastic model in the Church of the Virgin in Studenica, St. Sava of Serbia was emphasising his ideal. Evidently, the fact that he bore the name of one of the most renowned monks of the Orthodox Christian world was what inspired him to pursue the same path in his own life.

The standing figure of St. Sabbas of Jerusalem was painted in a carefully chosen place, on the northern side of the southwestern pilaster. He was the last in the row of holy monks on the southern side of the church, which painted at the time when the Church of the Virgin was decorated in 1208/1209. The pilaster with the painting of St. Sabbas of Jerusalem is located on the border between the space beneath the dome and the western bay of the church and, in this way, his portrait is next to the grave of St. Simeon Nemanja. Besides that, he was placed beneath a special, painted arch with decorative ornaments. He is depicted in the usual way except that instead of a saying by one of the well-known holy monks on the scroll he holds in his left hand, it was the wish of St. Sava of Serbia to have the text of a funeral prayer.

The essence of the presentation of St. Sava of Jerusalem is revealed in its special position, its proximity to the grave of the saintly donor, its frame that resembles those of fresco-icons, and the specially chosen inscription on the scroll, which one does not find on his other portraits in the Orthodox Christian world's painting. When a text written on a scroll was not taken from a painter`s manual, that is, when a text with a very particular meaning was required, it was most often taken from the liturgy or a book of prayers, or holy service, and the Studenica presentation of St. Sabbas of Jerusalem is precisely such an example.

The proximity of the saintly donor's grave was crucial for the choice of the text taken from the funeral prayer that is used today. It was largely inspired by the Book of Ecclesiastes and Damascene's funeral hymns. In addition to the general meaning, the clear and convincing message about the brevity of life and the decay of the material world connected with the grave of St. Simeon Nemanja, it also had a specific meaning in the times when the Studenica painting came into being.

According to St. Sava, when he stepped down from the throne, before becoming a monk and leaving for Studenica, Nemanja ended his famous speech at the council of Ras with words that were remarked to have been a combination of poetic writings on the theme of death and Damascene's funeral hymns. Therefore, this in fact was the work of Sava, a very skillfully compiled collection of different quotations. Viewed from

that aspect, one can understand the presentation of St. Sabbas of Jerusalem, his place next to the grave of Simeon Nemanja and the scroll with the text that endures in the Life of Saint Simeon Nemanja, and on the wall close to Simeon's grave.

In the painting programmes of Žiča and Mileševa, which were undoubtedly planned by St. Sava, even greater emphasis is placed on the person of St. Sabbas of Jerusalem.

Представе светог Димитрија у српским властеоским задужбинама из времена Немањића

Развој култа светог Димитрија[1] код Срба у средњем веку био је битно условљен његовим солунским пореклом. То показују различити извори, посебно српско писано наслеђе – житија и службе[2], као и стара српска уметност.[3] Овом приликом жеља нам је да укажемо на представе солунског светитеља и великомученика у зидном сликарству српске властеле из епохе Немањића, тј. у сликарству од 1320. до 1371. године. Изгледа, наиме, да је свети Димитрије припадао кругу светитеља који су српској властели били од великог значаја, јер је она због тада наглашених освајачких тежњи и учешћа у многим походима била изразито војног карактера. Зато већ на почетку желимо да истакнемо да представљање светог Димитрија као ратника показује ком религиозно-етичком идеалу српска властела тежи у својој земаљској егзистенцији. Држећи се тог схватања и посебно општих идеја о значењу хришћан-

---

1 О светом Димитрију cf. R. Janin, *Demetrio di Tessalonica*, Bibliotheca Sanctorum, IV, Roma 1964, col. 556–564 са библиографијом; J. Myslivec, *Demetrius von Saloniki*, Lexikon der christlichen Ikonographie, 6, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1974, col. 41–45, са библиографијом; Ch. Walter, *St. Demetrius: The Myroblytos of Thessalonika*, in: Studies in Byzantine Iconographie, London 1977, 157–178; Д. Тасић, *Живопис певничких простора Св. Апостола у Пећи*, Старине Косова и Метохије IV–V (Приштина 1971), К. Делијанис, *Иконографија св. Димитрија у византијској уметности*, Београд 1973 (докт. дисерт.).

2 У српским преводима житија и службе светог Димитрија увек се помиње Солун. Са Солуном се поменути мученик доводи у везу и у житијима српских светитеља, cf. Доментијан, *Животи светога Саве и светога Симеона*, Београд 1938, 121, 164. Посебно је наглашено да је свети Симеон Немања био „Myroblytos", као и свети Димитрије, cf. *Ibid.*, 392.

3 Cf., нпр., представу у Дечанима, на којој се свети Нестор бори против Лија, С. Радојчић, *Од Дионисија до литургијске драме*, у: Узори и дела старих српских уметника, Београд 1975, 114, сл. 14. Cf. и J. Radovanović, *Der Zyklus des heiligen Demetrius im Kloster Dečani*, in: L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIV^{e} siècle, Belgrade 1987.

ског војника, покушаћемо да понудимо још један доказ о духовној узвишености српске властеле у средњем веку.

Када се говори о односу српске властеле према светим ратницима, лако је закључити да се свети Ђорђе налазио на првом месту; знатан број властеоских задужбина носио је његово име[4], неретко у тим задужбинама налазимо циклусе слика који су посвећени славном кападокијском мученику.[5] То представља последицу различитих околности којима се овде нећемо бавити, али треба истаћи да је свети Ђорђе код Срба још од краја XII века важио за великог помоћника у биткама и походима.[6] Чини нам се да је тако било и са светим Димитријем, иако то донекле оповргава скроман број српских властеоских цркава (очуваних или познатих на основу извора) које су му биле посвећене. Данас су познате само две такве цркве. Једну је око 1337. године изградио у Кочанима[7] велики војвода Јован Оливер, касније севастократор и деспот Цара Душана. Друга је црква Светог Димитрија у Сушици, позната као Марков манастир, задужбина краља Вукашина и његовог сина Марка. Натпис на јужном зиду наоса те цркве сведочи да је њенаградња почела 1346/1347. године[8], у тренутку када је Вукашин по изворима носио титулу жупана.[9]

Иако у српској средини солунском великомученику очигледно није приписиван исти значај као светом Ђорђу, он је представљен у свим фреско-декорацијама насталим заслугом српске властеле из доба Немањића. Код једног дела споменика, нажалост, изгубљено је сликарство доње зоне, па су тако нестале и представе светог Димитрија које су се налазиле у Мушутишту, Богородичиној цркви у Кучевишту, цркви Светог Спаса у Призрену, цркви Светог Јована у Штипу, Земену, Кончу итд. Ипак, велики број представа светог Димитрија је сачуван и све га оне приказују као

---

4 М. Ал. Пурковић, *Попис цркава у старој српској држави*, Скопље 1938, 23–25.

5 На пример, у Полошком, Дечанима и Речанима.

6 В. Ј. Ђурић, *Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству*. Зборник за ликовне уметности Матице српске 4 (Нови Сад 1968), 71–72; И. М. Ђорђевић, *Две молитве краља Стефана Дечанског пре битке на Велбужду и њихов одјек у уметности*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 15 (1979), 139–149.

7 С. Новаковић, *Законски споменици српских држава средњег века*, Београд 1912, 662; Б. Ферјанчић, *Деспоти у Византији и у јужнословенским земљама*, Београд 1960, 160.

8 Н. Ношпал-Никуљска, *За ктиторската композиција и натписот во Марковиот манастир – село Сушица, Скопско*, Гласник на Институтот на национална историја XV/2 (Скопје 1971), 237–238; В. Ј. Ђурић, *Марков манастир – Охрид*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 8 (1972), 133.

9 К. Јиречек, *Историја Срба*, II, Београд 1952, 16.

светог ратника. У малој цркви Светог Николе у Призрену, задужбини властелина Драгослава Тутића из 1331/1332. године[10], свети Димитрије је смештен између фигура светог Ђорђа ■ светог Прокопија на јужном зиду поткуполног простора. У натпису на фресци посебно је истакнуто његово солунско порекло.[11] Црква Светог Ђорђа у Горњем Козјаку, задужбина непознатог властелина из 1340. године, доскора је имала представу светог Димитрија на северном зиду западног травеја, где је прекривала фреско-икону Христа из XIII века.[12] У Карану, у Богородичиној цркви жупана Петра Брајана, из 1340/1342. године, свети Димитрије је насликан на северном зиду поткуполног простора између светог Павла ■ светог Ђорђа.[13] Творци програма фресака у цркви Светог Ђорђа у Полошком, задужбини Драгушина, угледног племића и рођака цара Душана, замислили су, негде између 1343. ■ 1346. године, да се јужни зид поткуполног простора цркве посвети светим ратницима. Ту је свети Димитрије смештен испред два света Теодора, одмах иза фреско-иконе заштитника цркве, светог Ђорђа.[14] Солунски великомученик насликан је ■ на фрескама Богородичине цркве властелина Бојка у Малом Граду из 1344/1345. године. Фигура светог Димитрија налази се на северном зиду, између светог арханђела Михаила као ратника ■ светог лекара Дамјана.[15] У наосу цркве Светог арханђела Михаила у Леснову из 1346/1347. године велики војвода и севастократор Јован Оливер тражио је да га сликари представе како ступа у друштву светих ратника пред арханђела Михаила. На северном зиду су, поред ктитора, свети Ђорђе и два Теодора, док су на западној страни западног пара стубова наоса постављени свети Меркурије и свети Димитрије. Врло је необично то што је сликар на штиту светог Димитрија написао μεγας Δουξ (сл. 18).[16] У цркви у Љуботену, на фрескама госпође

[10] Ј. Радовановић, *Тутићева црква св. Николе у Призрену*, Гласник Српске православне цркве XLIII (Београд 1962), 194.

[11] *Ibid.*

[12] З. Расолкоска-Николовска, *Црквата Св. Георги во Горен Козјак во светлината на новите испитувања*, in: *1100-годишнина од смртта на Кирил Солунски*, 1, Скопје 1970, 220–21, 225, сл. 5.

[13] М. Кашанин, *Бела Црква Каранска*, Старинар III сер. IV (Београд 1928), 175.

[14] Необјављено. О новом датирању Полошког cf. Ц. Грозданов – Д. Ћорнаков, *Историјски портрети у Полошком* (I), Зограф 14 (Београд 1983), 60–67.

[15] D. Dhamo, *L'église de Notre-Dame á Mali Grad*, Studia albanica I/2 (Tirana 1964), 110; В. Ј. Ђурић, *Мали Град – Св. Атанасије у Костуру – Борје*, Зограф 6 (Београд 1975), 33, сл. 1.

[16] K. Balabanov, *The Work of National Masters – Lesnovo14th century*, Скопје 1980, слика са светим Димитријем.

Данице или њених синова, насталим око 1348. године, сликари су фигуру светог Димитрија поставили на јужни зид поткуполног простора.[17] Он је овде први до патрона цркве – светог Николе, а при том је предводник осталих светих ратника. Слично је и са живописом севастократора Влатка [redacted] кнеза Паскача у Псачи, насталим између 1365. [redacted] 1371. године. Међутим, ту је реч о северном зиду цркве, где свети Димитрије предводи два света Теодора, светог Прокопија и светог Артемија. На крају треба поменути занимљив распоред фресака насталих пре 1370. године у цркви Светог Ђорђа у Речанима, задужбини непознатог војводе. На јужном [redacted] северном зиду поткуполног простора ту су представљене две групе светих ратника, и то тако да јужну групу предводи свети Ђорђе, а северну свети Димитрије.[18]

Већ из овог веома кратког прегледа може се јасно приметити да је свети Димитрије код Срба уживао велики углед, при чему је на неким местима држао примат међу светим ратницима. Осим тога, наш преглед даје важне податке о изгледу, односно иконографским обележјима светитељевих представа у српској средини. Реч је о представама светог Димитрија као ратника у пуној опреми, често с мачем извученим из корица или са копљем у десној руци.[19] Обавезан део његовог наоружања представља и штит, који у Леснову носи, као што је већ речено, титулу свог власника[20], исту ону коју је носио ктитор цркве, Јован Оливер.[21] Преко тунике светитељ носи панцир, а мач му виси о опасачу. Чињеница да су у српским властеоским црквама свети ратници приказани наоружани, а не у патрицијској одори или у савременим костимима византијског дворског племства, какви се јављају у оквиру илустрације „Небеског двора“[22] много говори

---

[17] В. Р. Петковић, *Живопис цркве у Љуботену*, Гласник Скопског научног друштва II (Скопље 1927), 118.

[18] В. Ј. Ђурић, *Непознати споменици средњовековног сликарства у Метохији* (I), Старине Косова и Метохије II–III (Приштина 1963), 81, сл. 22.

[19] О иконографији светих ратника код нас cf. Д. Тасић, *op. cit.*, 237–253.

[20] Cf. напомену 16.

[21] До 1346. године Јован Оливер је имао титулу великог војводе, cf. Б. Ферјанчић, *Севастократори и кесари у српском царству*, Зборник Филозофског факултета XI/1 (Београд 1970), 258.

[22] Д. Тасић, *op. cit.*, 243–248; V. J. Đurić, *La peinture murale de Resava. Ses origines et sa place de la peinture byzantine, L'ecole de la Morava et son temps*, Beograd 1972, 288–289; L. Grigoriadou, *L'image de la Déésis Royale dans une fresque du XIV[e] siécle á Castoria*, Actes du XIV[e] congrés international des études byzantines, III, Buçuresti 1974, 47–52; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 207, 218; Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 105–109; *Id.*, *Из иконографије Марковог манастира. О небеском двору*, Зограф 11 (Београд 1980), 87–92.

о специфичном карактеру сликарства српске властеле. Верујемо да нисмо далеко од истине ако кажемо да је овакав начин представљања светих ратника био посебно омиљен код српске властеле, која је свој углед, моћ и богатство стекла управо захваљујући умећу ратовања, при чему су јој свети ратници, њени војни патрони, хитали у помоћ, спремни за борбу, а не за живот на двору. У истом контексту лако се објашњава важно место светих ратника, посебно светог Ђорђа и светог Димитрија, у програмима српских властеоских цркава. Ти програми припадају општој шеми декорације цркава у православном свету средњег века, тако да се и појава светог Димитрија може објаснити на исти начин.[23] Међутим, црква са својим спољним и унутрашњим украсом у који спадају и фреске, представља, пре свега, дом за молитву, чији је циљ спасење у животу пуном врлина, при чему сам живот постаје лествица духовног уздизања. У том смислу посебно је занимљив хијерархијски распоред приказаних фигура светитеља у византијском систему декорације. Тај распоред представља израз односа ктитора према социјалним структурама небеског царства Божјег, пошто је средњовековни човек стално био обузет мишљу о могућности уздизања ка спознаји Бога на основу аналогне хијерархијске лествице.[24] Светитељи свих категорија, међу њима и свети ратници, код српског племства с добрим разлогом заузимају високо место. Пошто су ктитори припадали војној властели, изричито су захтевали да се њихови заштитници у рату сликају што је могуће ближе олтарској прегради и духовном средишту цркве.[25] Вреди поновити да је један од најзначајнијих племића из Душановог времена, севастократор Јован Оливер, пожелео да види самог себе у пратњи најславнијих светих ратника, који су истовремено пројектовали његове војне идеале и врлине.

Већ на почетку овог текста изнели смо закључак да је развој култа светог Димитрија код Срба у средњем веку био последица његовог солунског порекла. Српскословенски преводи житија и службе увек почињу са поменом града Солуна.[26] У српском зидном сликарству XIV века у циклусу светог Дими-

---

[23] A. N. Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne greque et latine*, Paris 1845, 433.

[24] И. М. Ђорђевић, *Српскословенска књижевност и српска средњовековна уметност*, у: Српско средњовековно писано наслеђе, Научни састанак слависта у Вукове дане 14/1, Београд 1985, 251, 253–255.

[25] A. N. Didron, *op. cit.*, 433: „En dehors, vers les choeurs des chantres, représentez les principaux martyrs: á droite, saint Georges; a gauche, saint Démétrius…"

[26] Cf. напомену 2.

трија улазе сцене које су повезане са Солуном.[27] Једна властеоска задужбина, као што је раније речено, садржи стојећу фигуру светог Димитрија с натписом „солунски“.[28] За српску властелу он је, међутим, заједно са другим светим ратницима био ближи општем значењу *miles christianus*-а, описаног код светог апостола Павла у 6. поглављу Посланице Ефесцима. У том поглављу стоји сасвим јасно шта значи израз „ставити оружје Божије“: појас је истина, оклоп правда, штит, штит вере, а мач духовни мач, тј. реч Божја. Таква схватања већ су од почетка XIII века била позната ученим српским круговима. Свети Сава пише да је његов отац, свети Симеон Немања, таму невере прекрио речима: „Вера као штит, крст као оружје, љубав као штит, држећи као мач реч Божију“.[29] Значи, наглашава се да је *miles christianus* представа живота Христовог и уопште живота сваког правог хришћанина.[30] У вези с тим, израз *miles christianus* стиче значење етичког типа, пошто свети ратници, које предводе Ђорђе и Димитрије, у суштини представљају узор врлина и персонификују одређен модел понашања. Примера ради, најважнија врлина хришћанско-етичког система Каритаса – љубав према ближњем – због војних обавеза властеле претвара се у љубав према отаџбини, што у крајњој линији није далеко од санктификације војних обавеза племића. На почетку у обичајном праву, касније и у институционалном праву, регулисана је војна обавеза властелина.[31] Коначно, свети ратници на тај начин у српским властеоским задужбинама представљају очигледну метафору српске властеле. Довољно је поменути да оружје које носе свети ратници одговара оружју које су и српски властелини користили у својим походима.[32] С друге стране, долази до „равнотеже“ – паралеле између социјалних рангова и војне хијерархије. За светог Димитрија се знало да је носио титулу

[27] Cf. напомену 3.

[28] Cf. напомену 10.

[29] Сава Немањић, *Служба светом Симеону*, у: Србљак, I, Београд 1970, 26–27.

[30] У вези са читавим питањем cf. A. Wang, Der „*Miles christianus*“ *im 16. und 17. Jahrhundert und seine mittelalterliche Tradition. Ein Beitrag zum Verhältnis von sprachlicher und graphischer Bildlichkeit*, Bern-Frankfurt/M. 1975.

[31] Р. Михаљчић, *Војнички закон*, Зборник Филозофског факултета XII/1 (Београд 1974), 305–309; *Историја српског народа*, I, Београд 1981, 377, 536–537 (М. Благојевић).

[32] Cf. Г. Шкриванић, *Оружје у средњовековној Србији, Босни и Дубровнику*, Београд 1957 (аутору су представе светих ратника на фрескама служиле као главни материјал).

μεγας Δουξ[33], те су сликари у Леснову ту титулу написали на ратниковом штиту. Јован Оливер, који је наручио ову слику, носио је исту титулу великог војводе када је окончао своје милосрдно дело.[34] Натпис μεγας Δουξ на штиту светог Димитрија у Леснову можемо схватити и као уобичајену илустрацију хагиографске традиције. Међутим, морамо бити свесни чињенице да је велики војвода Јован Оливер цркву у Леснову изричито посветио „великом војводи вишњих сила“[35] Арханђелу Михаилу, што чини део метафоричког израза исте врсте. Још један пример сведочи о томе да је српска властела представе светих ратника и њихових вођа Димитрија и Ђорђа схватала управо на тај начин. Осамдесетих година XIV века за три властелина из различитих области српске државе преписана је хроника Георгија Амартола.[36] То дело византијске хронографије појавило се, иначе, још средином XIV века у српским преводима, у време када су се завршавала освајања цара Душана. Прича о стварању света до историје Рима [redacted] Византије могла је Душана, Уроша [redacted] српску властелу да подстакне на лично усавршавање и учење о сопственом делу[37], онако како је то још у XI веку замислио Кекавмен у Стратегикону, када је владарима и војсковођама дао савет на читање: „Уколико се деси да имаш слободног времена и ниси заузет војним пословима, треба да читаш историјске и црквене књиге. И не реци: Какве користи може имати војник од догми и црквених књига?! Од њих можеш стећи већу предност, и ако будеш пажљив, тамо нећеш наћи само догме и корисне приче за душу, већ [redacted] наук, моралну поуку [redacted] војничке савете...“[38] Наручујући хронику Георгија Амартола, српска властела – господин Радован, Вук Бранковић и Карло Топија – очигледно су се држали Кекавменовог савета, а и нама данас омогућавају да донесемо један битан закључак. Појава светог Димитрија Солунског као *miles christianus*-а у српским властео-

---

33 А. Ξυγγόπουλος, Ἅγιος Δημήτριος ο Μέγας Δούξ ο Ἀποκαυκος, Ελληνικά 15, 1957, 124–134; Ch. Walter, *op. cit.*, 167–169.

34 Cf. напомену 21.

35 С. Габелић, *Црвени коњанички лик арханђела Михаила у Леснову*, Зограф 8 (Београд 1977), 55–58.

36 Ђ. Трифуновић, *Стара српска књижевност*. Основе (I), Књижевна историја XIII, 52 (Београд 1981), 682–683.

37 *Ibid.*, 682. У Русији је ова хроника илустрована већ у XIII веку. Примера ради, тверски кнез Михаило је наручио такву књигу у којој се налазе портрети њега [redacted] његове мајке, cf. Г. И. Вздорнов, *Иллюстрации к Хронике Георгия Амартола*, Византийский временник XXX (Москва 1969), 205–225, сл. 1–17.

38 *Памятники византийской литературы IX–XIV веков*, Москва 1969, 159.

ским задужбинама била је представа сасвим одређеног значења, а истовремено ■ пројекција оних идеала које је властелин желео да достигне, пред Богом, владаром ■ људима из своје средине.

PRESENTATIONS OF ST. DEMETRIUS IN THE ENDOWMENTS OF THE SERBIAN NOBILITY DURING THE NEMANJIĆ EPOCH

This paper discusses the presentations of the saint and great martyr from Thessalonika in the wall-paintings commissioned by Serbian noblemen during the Nemanjić epoch, i.e. from 1320 to 1371. St. Demetrius belonged to the circle of saints who were deeply venerated by the Serbian aristocracy, which was explicitly military in nature, owing to its expansionist aspirations and participation in many military campaigns. The presentation of St. Demetrius as a warrior indicates which religious and ethical ideal the Serbian nobility strived for in their earthly existence.

Like St. George, St. Demetrius was considered a great support in battle and in military campaigns. Although the same significance was not attached to him as to St. George, which one can see from the modest number of churches the Serbian aristocracy dedicated to him (the church in Kočani and St. Demetrius in Sušica near Skopje), he is depicted in all the fresco decorations commissioned by the Serbian nobility in the times of the Nemanjić dynasty. The majority of these pictures have been preserved and they all depict him as a holy warrior (St. Nicholas in Prizren, St. George in Gornji Kozjak, the Church of the Virgin in Karan, St. George in Pološko, the Church of Virgin on Mali Grad island at Prespa Lake, the Church of Holy Archangel Michael in Lesnovo, St. Nicholas in Ljuboten, St. Nicholas in Psača, and St. George in Rečani).

The great martyr of Thessalonika is depicted as a warrior fully dressed for battle, often with his sword drawn from its sheath or with a spear in his right hand, and he always holds his shield. The fact that the holy warriors were depicted in armour and not in the robes of patricians or in the contemporary costume worn by the Byzantine nobility, in the churches erected by the Serbian nobility, tells us a great deal about the specific nature of the painting the Serbian aristocracy wanted. Noblemen gained their reputation, power and wealth with their skill in warfare, in which the holy warriors, their military patrons, were always ready to assist them. In the same context, it is easy to explain the important place of the holy warriors, particularly St. George and St. Demetrius, in the programmes of the churches the Serbian nobility erected. Donors, who belonged to the military aristocracy, explicitly required their patrons in war to be painted as closely to the altar partition as possible.

In the minds of Serbian noblemen, St. Demetrius, along with the other holy warriors, was close to the general meaning of the *miles christianus* described by the apostle Paul in Chapter 6 of his Epistle to the Ephesians. The *miles christianus* was a presentation of the life of Christ and the life of every true Christian, in general. Thus, this expression ac-

quired the meaning of an ethical type since the holy warriors, led by St. George and St. Demetrius, represented a model of virtue and the personification of ■ specific mode of behaviour. Finally, the holy warriors, depicted in this manner in the churches, symbolised an obvious metaphor of the Serbian aristocracy. The depictions of St. Demetrius of Thessalonka as ■ *miles christianus* in the endowments of the Serbian aristocracy had a very definite meaning, and at the same time were the projection of those ideals that a nobleman strived to achieve before God, his sovereign and his peers.

Представе светих Бориса и Глеба у Милешеви и српско-руске везе прве половине XIII столећа

Већ више од једног века трају истраживања српско-руских веза у средњем веку, а нарочито улоге Светог Саве у том односу. Рад учених Руса друге половине XIX и почетка XX столећа наставили су они њихови сународници које смо примили у нашу средину пре тачно седам и по деценија. Велики резултати и једних и других, не само да су за поштовање већ су и обавеза нама да их следимо у покушају да се две хришћанске заједнице сличних судбина и даље налазе у својим историјама.

Када је 1938. године искусни Николај Лвович Окуњев објавио монографију о манастиру Милешеви[1] изнео је веома примамљиву претпоставку да су двојица непознатих младих мученика у посебним одећама на северозападном пиластру у ствари познати руски првомученици – свети Борис и Глеб (сл. 19). Његова претпоставка произашла је из запажања да су им тунике веома сличне туникама двојице синова краља Стефана Првовенчаног Радослава и Владислава на њиховим представама у Милешеви, чиме се желело указати на то да су ова два света мученика царског, односно владарског рода. Ова идентификација је углавном прихваћена у науци, додуше некада са знаком питања, али без подробијег описа стања и подробнијег објашњења. Покушају утврђивања идентитета светих мученика логично претходи свестрано представљање онога што је остало сачувано од ових фигура. Пошто наша провера показује да је претпоставка Н. Л. Окуњева да су у Милешеви заиста насликани свети Борис и Глеб, била сасвим на месту, неминовно се поставља питање разлога њихове појаве у овој сликаној декорацији коју поручује млади принц Владислав, међутим, сасвим извесно, уз духовно присуство првог српског, тек устоли-

---

1 N. L. Okunev, *Милешево. Памятник сербского искусства XIII в.*, Byzantinoslavica VII (Prague 1937–1938) 60–61, 95.

ченог, архиепископа Саве. При том, треба имати на уму да су у временима када је утврђивана млада немањићка држава и када је тек остварена независна црквена организација стари модели религиозно-етичког начела често имали свој одговор у оквиру социјално-политичког садржаја нове рашке стварности. Изнад свега, најзанимљивије је то да је модел преузет из словенског света.

Саопштење овог типа подразумева и историографску белешку. Н. Л. Окуњев је уз своје мишљење изнео и низ веома корисних података, на пример, да је почетком XIII века у цариградској Светој Софији била икона светих Бориса и Глеба[2] и да је у истом граду постојала црква њиховог имена.[3] Такође, он је упозорио да се поштовање првих руских светитеља међу балканским Словенима може видети из „југословенских богослужбених књига, већ у XII – XIII веку".[4] Окуњев се овде позвао на Владимира Ивановича Ламанског[5], који је у месецослову једног јеванђеља запазио помен руских светитеља. Реч је о рукопису бр. 63 из београдске Народне библиотеке, за који је Љубомир Стојановић[6] установио да је бугарске рецензије и да је из XIII века, а не из XII, како је сматрао Ламански. Држећи се Окуњева, а нарочито рада *Свети Сава и Руси* Александра Васиљевича Соловјева[7], милешевске представе светих Бориса и Глеба у више наврата су коментарисали Светозар Радојчић и Војислав Ј. Ђурић. Суштину Радојчићевог објашњења углавном одсликава његова мисао: „Колико су милешевски мајстори подвлачили паралелу између небеске и земаљске хијерархије, види се најбоље по једном упоређењу: два млада света кнеза, вероватно св. Борис и св. Глеб, имају исту ношњу као донатор краљ Владислав".[8] Трагајући за пореклом милешевских сликара В. Ј. Ђурић је 1967. године, с друге стране, за јединствене представе руских мученика у српском сликарству рекао да су оне „можда дело сликара Цариграда, који су знали њихове изгледе, њихове карактеристичне црте".[9] Две деценије касније, он је

2 *Исто*, 60.
3 *Исто*, 60, нап. 90.
4 *Исто*, 60.
5 В. Ламанскiй, *О нѣкторыхъ славянскаихъ рукописяхъ въ Бѣлградѣ, Загребѣ и Вѣнѣ*, С. Петербургъ, 1864, 18.
6 Љ. Стојановић, *Каталог Народне библиотеке у Београду*, Београд 1903, 10, кат. 30.
7 А. Соловјев, *Свети Сава и Руси*, Српски књижевни гласник, 1. фебруар 1935 (Београд 1935), 221–225.
8 С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 42. Слично и исти, *Милешева*, Београд 1963, 19, 21.
9 V. J. Đurić, *La peinture murale serbe au XIII^e siècle*, L'art byzantin du XIII^e siècle, Beograd 1967, 157.

углавном поновио разлоге због којих би се могло помишљати на Цариград (икона и црква светих Бориса и Глеба у Цариграду)[10], али је и приметио да „улога Светог Саве Српског постаје у науци о уметности све познатија, па и у избору програма за Милешеву“, те на њега треба „помишљати кад се разматрају разлози сликања руских светитеља, јер је његов блиски однос с руским монасима могао томе допринети“.[11] Сасвим недавно, В. Ј. Ђурић се дефинитивно определио за Светог Саву: „Несумњиво да је Савин захтев пресудно утицао да се у Милешеви, једини пут у српској уметности, појаве ликови руских мученика кнежева Бориса и Глеба“, наводећи да се „само у Савино време појављује њихов празник у српским минејима, само је он могао знати за њихово слављење у Цариграду, у посебној капели, и само је он имао моћ да њихов култ, који је упознао у руском манастиру на Светој Гори, пренесе у Србију“.[12] И страни историчари уметности, превасходно руски, нису пропустили да у својим радовима забележе постојање ликова руских мученика у Милешеви, углавном цитирајући С. Радојчића.[13] Од наших историчара књижевности и филолога, колико смо могли да приметимо, једино су Ђорђе Сп. Радојичић[14] и Радован Лалић[15], у оквиру својих сводних прегледа о српско-руским везама, указали на то да су Борис и Глеб „уврштени међу светачке ликове манастира Милешеве“.

---

[10] *Исто*. 156–157.

[11] *Исто*. *Милешевско најстарије сликарство*, Милешева у историји српског народа, Београд 1987, 30, нап. 17.

[12] *Исто*. *Српска династија и Византија на фрескама у манастиру Милешеви*, Зограф 22 (Београд 1992), 24. У нашој средини други истраживачи помињу ове ликове, уп. Ж. Стојковић, *Милешева*, Београд 1963, сл. 57; С. Мандић, *Милешева*, Београд 1965, 22; Б. Тодић, *Милешева и Жича*, Милешева у историји, 81; О. Кандић – С. Поповић – Р. Зарић, *Манастир Милешева*, Београд 1995, 65 (Р. Зарић). Фотографију је први објавио V. R. Petković, *La peinture serbe du Moyen âge*, II, Beograd 1934, Pl. XIV, стављајући легенду „Два непозната светитеља“.

[13] V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, 297; J. Myslivec, *Boris und Gleb*, Lexikon der christlichen Ikonographie, 5, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1973, col. 440; Э. С. Смирнова, *Живопись Великого Новгорода*, Москва 1976, 179.

[14] Ђ. Сп. Радојичић, *Јужнословенско-руске културне везе до почетка XVIII века*, Зборник за књижевност и језик Матице српске XIII, 2 (Нови Сад 1965) 276. Уз то саопштава да је најстарија руска служба светих Бориса и Глеба у рукопису српске редакције XIII–XIV столећа. О овом питању види ниже.

[15] Р. Лалић, *О узајамним везама између српске и руске књижевности*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор XXXIV, св. 3–4 (Београд 1968) 189, помиње да је служба руским првомученицима „најкасније у XIII веку“ прешла у српску средину.

Представе светих Бориса и Гљеба, речено је, налазе се на источној страни северозападног пиластра, изнад двојице светих Теодора. Они заједно чине пандан огромној фигури светог Стефана Првомученика, патрона династије и државе Немањића, фигури која је постављена на источну страну југозападног пиластра.[16] Данас само можемо наслућивати првобитну лепоту и раскош милешевских фресака[17], али и оно што нам је остало довољно је да о њима стекнемо праву слику. Пример за то су, између осталог, представе светих Бориса и Гљеба. Руски првомученици у Милешеви, то треба одмах рећи, не разликују се много од њихових представа у руској уметности.[18] Обојица су једнаких ставова, обојица држе крст у левој руци, а мач у десној, обојица имају исту одећу, исту обућу и исте капе.[19] И поред оштећености фреске, приметни су тек изникли брада и бркови код светог Бориса, и потпуно младо лице његовог брата Гљеба. Разлика је у боји плаштева и капа: код Бориса плашт је плав а капа пурпурна, код Гљеба је обрнуто, и то је слично руским примерима. На плаштевима су некад били златни тавлиони, а злато је стављено на капе, копче и вероватно на дршке мачева. У средишту наше пажње су, пре свега, беле тунике са златним двоструким, концентричним круговима у којима су златни цветови. Између ових медаљона су златне латице, док је злато приметно и на наруквицама и нашивцима на мишицама. Готово

---

16 Б. Живковић, *Милешева*. Цртежи фресака, Београд 1992, 22–23.

17 В. Ј. Ђурић, *Стари сјај милешевских фресака*, Сеоски дани Сретена Вукосављевића 16 (Пријепоље 1994), 103–106.

18 За ову прилику као аналогије издвајамо неколико представа светих Бориса и Гљеба, насталих од XI до XIII века: камена иконица из XI века нађена на Таманском полуострву, данас у Државном историјском музеју у Москви, уп. Т. В. Николаева, *Древнерусская мелкая пластика XI – XVI веков*, Москва 1968, сл. 1; емаљ на окову *Мстислављевої јеванђеља* из 1103–1117, уп. W. F. Volbach – A. Pertusi – B. Bischoff – H. R. Hahnloser – G. Fiocco, *La Pala d'oro*, Firenze 1965, Tav. LXIII; икона светог Николе са светитељима из Новодевичког манастира, данас у Третјаковској галерији у Москви, из XII века, уп. K. Onaš, *Ruske ikone*, Београд 1967, сл. 9; икона светог Николе са светим Борисом и Гљебом с почетка XIII века из Третјаковске галерије, уп. В. Н. Лазарев, *Русская иконописъ*, Москва 1983, сл. 9; камена икона из Солотчинског манастира, данас у Музеју Рјазанске области, уп. Т. В. Николаева, *нав. дело*, 12–13, сл. 4 (прва трећина XIII века), А. В. Рындина, *Шиферная икона Бориса и Глеба из Солотчи*, Древнерусское искусство, Зарубежные связи, Москва 1975, 106–118 (крај XIII или почетак XIV века); икона светог Николе са светитељима из новгородског манастира Светог Духа, данас у Руском музеју у Петрограду, из XIII века, уп. В. Н. Лазарев, *Новгородская иконописъ*, Москва 1976, сл. 14; златни колутови из Рјазана, из XIII века, уп. *История русскоїо искусства*, I, Москава 1953, сл. на стр. 244.

19 Практично једина права разлика јесте дуга распуштена коса која пада на рамена светог Бориса; у руској уметности она је кратка.

исте тунике, поменуто је, носе у Милешеви млади српски принчеви, синови краља Стефана Првовенчаног – ктитор Владислав у наосу и припрати, и Радослав у припрати.[20] Коначно, уз ореоле руских првомученика постављене су табуле с њиховим именима. Могуће је, разуме се с напором, прочитати имена оба светитеља: код левог светитеља читамо – **романъ**, а поред десног – **да[ави]дъ** (сл. 20), што су крсна имена светих Бориса и Глеба.[21] Овим читањем се дефинитивно утврђује да су у Милешеви представљени руски првомученици.

Данас су готово сви сагласни да је идејни творац милешевског програма био први архиепископ српски Сава.[22] Логичан закључак је поткрепљен многим примерима, а најпре тиме да се он врло активно бринуо о свим немањићким задужбинама од краја XII до првих година четврте деценије XIII столећа. Сава је свакако био заслужан како за посебно место светих Бориса и Глеба у милешевском програму тако и за њихову иконографију. Стављајући руске првомученике наспрам првог мученика свеколике хришћанске историје и уједно заштитника династије и државе Немањића, светог Стефана Првомученика[23], он им је дао нарочити значај. Њему је, по свему судећи, био познат садржај Службе светим Борису и Глебу, пошто се управо у њој истиче упоређење светог Стефана и њих двојице као првомученика.[24] Кад је реч о иконографији, све упућује на то да је наш Сава имао, можда, пред собом или у сећању, неке сасвим ране представе првих руских светитеља. О томе сведоче посебне капе Бориса и Глеба у Милешеви, које нису са ниском куполом, већ са релативно високом и засеченом при врху. Такве капе носе ова два светитеља на окову познатог *Мстислављевог јеванђеља* из друге деценије XII века[25] и на каменој икони из Солотчинског манастира из XIII века, ико-

---

[20] Уп. В. J. Ђурић, *Српска династија*, сл. 1, 5. О одећи Радослава и Владислава у Милешеви, уп. С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934, 19, 20, 80; J. Ковачевић, *Средњовековна ношња балканских Словена*, Београд 1953, 32, 259–261.

[21] Наше читање потврдио је Драгомир Тодоровић, данас свакако најпознатији истраживач овог материјала. Дугујемо пријатељску захвалност Д. Тодоровићу.

[22] В. J. Ђурић, *нав. дело*, 23–25 (са свом досадашњом литературом о овом питању).

[23] О представама светог Стефана Првомученика код Срба, уп. посебно Д. Војводић, *Прилог познавању иконографије и култа св. Стефана у Византији и Србији*, Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије, Београд 1995, 537–563.

[24] Уп. Службу код Р. Павлова, *Сведения о Борисе и Глебе в южно – славянской письменности XIII – XIV вв.*, Paleobulgarica XII (Софија 1988), 35, 37.

[25] W. F. Volbach et al., *нав. дело*, Tav. LXIII.

ни која, иначе, у иконографској формули много зависи од старијих предложака.[26] Висока купола је и на најстаријој сачуваној руској представи Давида-Глеба, каменој иконици из XI столећа.[27] Флорални украс на туникама Бориса ■ Глеба у Милешеви такође се може пратити од најстаријих представа ових светитеља (оков *Мстислављевог јеванђеља* из XII века[28], тзв. Рјазански колутови из XIII века)[29], с том разликом што га код Руса налазимо ■ на плаштевима. Мотив „садница (крина) као израза младог растиња" на одећи Бориса и Глеба повезан је са установљењем њиховог празника у мају месецу, празника који је „требало да замени стари мајски пагански празник".[30] Ипак, није искључено да се овај мотив може односити и на опис руског кнеза Бориса за кога се каже – „као цвет цветни у младости својој".[31] Коначно, остали су нам тавлиони, стара сенаторска инсигнија[32], позната од најранијих представа светих мученика, између осталог, и на мозаицима V–VII века у Солуну[33], граду из кога су, без сумње, потекли милешевски сликари.[34]

Расправа о милешевским представама светих Бориса ■ Глеба незамислива је без разматрања, за ову прилику бар оквирног, српско-руских веза од краја XII до средине XIII века.[35] Главна уло-

---

[26] Т. В. Николаева, *нав. дело*, 12–13, сл. 4; А. В. Рындина, *нав. дело*, 106–118, сл. на стр. 109. Треба рећи да су ове капе светих Бориса ■ Глеба по кроју, висини и општем изгледу најсличније милешевском примеру.

[27] А. В. Рындина, *нав. дело*, сл. 1. Посебну групу представа светих Бориса ■ Глеба чине њихове представе на познатим руским енколпионима, уп. М. Х. Алешковский, *Руские глебоборисовские энколпионы 1072–1150 годов*, Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси, Москва 1972, 104–125, на којима су такође приметне високе куполе капа.

[28] Уп. нашу напомену 25.

[29] *История русского искусства*, сл. на стр. 244.

[30] А. С. Хорошев, *Политическая история русской канонизации (XI–XVI вв.)* Москва 1986, 34, који се позива на Бориса Александровича Рибакова. Нама доступно у књизи Б. А. Рыбаков, *Язычевство древней Руси*, Москва 1987, 672.

[31] Уп. *Памятники литературы древней Руси. XI начало XII в.*, Москва 1978, 303. О томе и Ђ. Трифуновић, *Портрет у српској средњовековној књижевности*, Крушевац 1971, 17–18.

[32] E. Piltz, *Costume in Life and Death in Byzantium*, Byzans och Norden, Uppsala 1989, 155.

[33] W. F. Volbach – M. Hirmer, *Frühchristliche Kunst*, München 1958, Taf. 126, 216–217.

[34] О томе посебно В. Ј. Ђурић, *Милешевско најстарије сликарство*, 27–34 (са старијом литературом).

[35] Уп. С. Радојчић, *Везе између српске и руске уметности у средњем веку*, Зборник Филозофског факултета I (Београд 1948) 241–245; V. Mošin, *Slavenska redakcija Prologa Konstantina Mokisijskog u svjetlosti vizantijsko – slavenskih odnosa XII–XIII vijeka*, Zbornik Historijskog instituta Jugoslavenske akademije

га, зна се, припада монаху, а потом првом српском архиепископу Сави. О овој теми је написано већ веома много [redacted] овде ћемо у кратким цртама прво навести сва мишљења.

Прво – сви истраживачи истичу боравак Светог Саве у руском манастиру Светог Пантелејмона на Светој Гори[36], где је, по свему судећи, био преписивачки центар[37], и могућност да се Сава на овом месту упознао са разним богослужбеним и другим делима. По Александру Белићу[38], овде треба тражити порекло руске ортографије у Савиној реформи српске редакције.

Друго – веома су важни боравци Светог Саве у Цариграду крајем XII столећа.[39] Постоји могућност да је он у Светој Софији, као и његов руски савременик Добриња Јадрејковић, видео „велику икону светих Бориса [redacted] Глеба“.[40] У овом граду, такође, Сава је можда посетио цркву посвећену руским првомученицима.[41]

Треће – у Хиландару Свети Сава преводи Хиландарски типик у коме су примећени неки русизми.[42] Овде, заступају неки истраживачи сасвим чврст став, почиње рад на Номоканону[43], а ту је сачињен [redacted] први превод Синодика православља.[44] Наставља се рад на увођењу руске ортографије.

Четврто – после добијања аутокефалне црквене организације, Свети Сава борави у Солуну где припрема „законске књиге“.[45] Ако и није радио на Номоканону [redacted] Синодику у Хиландару, то се

II (Zagreb 1959) 29–58; исти, *O periodizaciji rusko-južnoslavenskih književnih veza*, Slovo 11–12 (Zagreb 1962); 83–91, et pass., Ђ. П. Радојичић, *нав. дело*, 272–276; Р. Лалић, *нав. дело*, 188–191 и даље.

36 Ст. Станојевић, *О одласку Св. Саве у манастир*, Светосавски зборник I, Београд 1936, 41–64.

37 А. Е. Тахиаос, *Улога светога Саве у оквиру словенске књижевне делатности на Светој Гори*, Сава Немањић – Свети Сава, историја и предање, Београд 1979, 86–87.

38 А. Белић, *Учешће св. Саве [redacted] његове школе у стварању нове редакције српских ћирилских споменика*, Светосавски зборник I, Београд 1936, 236–237.

39 М. Живојиновић, *Ктиторска делатност светога Саве*, Сава Немањић – Свети Сава, 17–18, 20.

40 *Путешествые новгородскаго архыепископа Антония въ Царьградъ*, ed. П. Савваитовъ, Санкт Петербургъ 1872, col. 79.

41 *Исто*, col. 159.

42 В. Ћоровић, *Списи св. Саве*, Београд – Ср. Карловци 1928, XII–XIII.

43 Уп. В. Мошин, *Правни списи светога Саве*, Сава Немањић – Свети Сава, 121; Д. Богдановић, *Историја Црне Горе* 2, 1, Титоград 1970, 110; исти, *Крмчија светога Саве*, Сава Немањић – свети Сава, 94–95.

44 В. А. Мошин, *Сербская редакция Синодика в неделю православия*, Византийский временник XVI (Москва 1959) 350; исти, *Правни списи*, 123.

45 А. Јевтић, *Из богословља Светога Саве – Жичка беседа Светога Саве о правој вери*, Свети Сава. Споменица поводом осамстогодишњице рођења, Београд 1977, 142.

морало овде догодити. Доследно спроведени русизми у најстаријем препису Номоканона – *Иловичкој крмчији* из 1262. године – навели су многе да закључе да је први српски правни спис настао на основу руског предлошка.[46]

Пето – посебна тема многих радова били су руски празници у календару Српске цркве[47], као [redacted] неки руски списи који су се у XIII веку нашли у српским рукописима, било да су преведени (Кирила Туровског спис *О белорисцу човеку* налази се у *Зборнику попа Драгоља* из треће четвртине XIII века)[48], било да су употребљени у новом делу (Иларионова похвала *О законе и благодати* код Доментијана)[49].

Шесто – само делом сачувани познати *Братков минеј* из времена краља Владислава садржи један руски празник (Освећење цркве Светог Ђорђа у Кијеву), а у овом рукопису су такође примећени русизми.[50]

Седмо – иако је већ давно упозорио Владимир Алексејевич Мошин[51], нико, колико нам је познато, није у расправама о српско-руским везама узео у обзир састав првобитног фонда Хиландарске библиотеке, оне из Савиног времена.

Пре него што се осврнемо на ова питања, сматрамо потребним да приметимо следеће: Слика о Светом Сави [redacted] Русима, какву је резимирајући дотадашња знања створио А. В. Соловјев[52], а њу су кад је реч о представама Бориса и Глеба у Милешеви, историчари уметности по правилу наводили, сувише је идеална, и како показују и стара [redacted] нова истраживања, и не тако одржива.

О свакој од горњих тачака може се говорити дуго и исцрпно. То се, уосталом, види из расправа које трају више од једног века.[53] Једно је сигурно [redacted] у томе су сви сагласни – боравак Светог Саве на Светој Гори и његове везе са руским монасима битно су одре-

---

46 Д. Богдановић, у: *Историја Црне Горе*, 108–111; *Исто. Крмчија светога Саве*, 94–95.

47 V. Mošin, *Slavenska redakcija Prologa*, 58.

48 Р. Лалић, *нав. дело*, 191; Љ. Штављанин-Ђорђевић, *„Русизми" у Зборнику попа Драгоља*, Зборник Владимира Мошина, Београд 1977, 129–132.

49 С. Хафнер, *Доментијан* [redacted] *Слово о закону и благодети митрополита кијевског Илариона*, Глас САНУ CCCXL, Београд 1984, 61–74. Ова беседа је недавно преведена, уп. Иларион, митрополит кијевски, *Слово о закону и благодати*, Источник 6 (Београд 1993), 40–50 (превод Т. Суботин-Голубовић).

50 Љ. Штављанин-Ђорђевић, *Братков минеј*, Зборник историје књижевности, Одељење језика [redacted] књижевности САНУ 10, Београд 1976, 21–38.

51 V. Mošin, *нав. дело*, 52.

52 Уп. нашу нап. 7.

53 Уп. старију литературу: Ђ. Сп. Радојичић, *нав. дело*; V. Mošin, *нав. дело*, Р. Лалић, *нав. дело*.

диле Савину потоњу делатност. За наше виђење Савиног раног светогорског периода занимљива су два цитата из Доментијана: у Светом Пантелејмону – „Пребивајући ту, положи почетак добрим делима“[54], у Ватопеду – „а ноћу стојећи пред Богом у светим молитвама, предложи пред очи своје животе старих светих...“.[55] Оба су јасна и треба им веровати. Заступници тезе о утицају Руса на Светог Саву у његовом раду на Номоканону и Синодику још у Хиландару увек истичу да је у руском манастиру већ средином XII века био преписивачки центар, о чему заиста сведочи један попис руских књига из 1142. године.[56] Међутим, имајући на уму оно што је закључио Станоје Станојевић, да се Сава у руском манастиру „задржао неко сасвим кратко време“[57], поставља се питање стварног деловања те средине у том тренутку. Такође, сумња се да је у поменутом попису наведена књига „Номоканон“ (νομοκάνων), заиста била Номоканон.[58] Било како, мишљења смо да је наш Сава у руском манастиру успоставио прве везе, које није прекидао у потоњем периоду. Исто тако, не треба сумњати да су свети Борис и Гљеб били слављени у Светом Пантелејмону крајем XII столећа и да се овде налазила бар једна њихова слика.

Следећа важна тачка нашег разматрања јесу Савини боравци у Цариграду на самом крају XII века, о чему сведочи, поред Доментијана[59] и Теодосија[60], и руски путник Добриња Јадрејковић, који у исто време борави у овом граду.[61] Његово казивање је значајно због тога што упозорава на могућност да се Сава овде упознавао са изгледом руских првомученика, ако се то већ није збило на Светој Гори. Саопштење Д. Јадрејковића, да је у Светој Софији „постављена велика икона светих Бориса и Гљеба, и ту има живописаца“[62], не само да упућује на то да су ови мајстори радили копије ове иконе[63], већ да нашем Сави ово заиста није могло да промакне. О томе да је Сава знао да у Цариграду постоји и

---

54 Доментиан, *Живоши Свешоїа Саве и Свешоїа Симеона*, превео Л. Мирковић, Београд 1938, 34.
55 *Исшо.* 36.
56 *Акты русскаго на святом Аѳонѣ монастыря св. великомученика и цѣлителя Пантелеимона*, Кіевъ 1873, 54–57.
57 Ст. Станојевић, *нав. дело*, 280.
58 Д. Богдановић, *Исшорија Црне Горе*, 109.
59 Доментиан, *нав. дело*, 280.
60 *Сшаре срйске биоїрафије I*, Превео М. Башић, Београд 1924, 120–122. уп. и М. Живојиновић, *нав. дело*, 17–18.
61 *Путешествые новгородскаго архыепископа Антония*, col. 118–119. Уп. и V. J. Đurić, *La peinture murale Serbe*, 154, 156–157.
62 *Путешествые новгородскаго архыепископа Антония*, col. 79.
63 На то управо мисли В. Н. Лазарев, *Русская иконописъ*, 82.

црква посвећена светим Борису ■ Глебу[64], заиста нема података. Треба подсетити да само Д. Јадрејковић помиње овај храм, а да руски посетиоци Цариграда у XIV ■ XV веку, занимљиво, о овоме не говоре.[65]

Кад је реч о манастиру Хиландару и делатности Светог Саве, остављамо по страни важну расправу о његовом евентуалном раду на преводу Номоканона и Синодика, с напоменом да Сава то није могао сам и ако му је ико помогао, то су могли бити само руски монаси. Отприлике тако сада стоје ствари код истраживача много позванијих од нас. Такође, нисмо довољно стручни да говоримо о русизмима, како у Хиландарском типику, тако и у *Братковом минеју*, *Иловичкој крмчији* ■ *Зборнику попа Драгоља*.[66] Међутим, нешто би требало рећи о могућем садржају првобитне Хиландарске библиотеке. Најстарија сачувана дела су руски неумски рукописи – Стихирар с краја XII века (Хил. бр. 307)[67] и Ирмологион са почетка XIII столећа (Хил. бр. 308)[68]. „Обе ове књиге", каже Димитрије Богдановић, „могле су се наћи у Хиландару већ у доба формирања библиотеке".[69] Исто тако, за данас најстарије познато српско Четворојеванђеље из друге четвртине XIII века (Хил. бр. 22)[70] Богдановић примећује да је „са траговима руског предлошка".[71] Из овога би се могао извести закључак да се у Хиландару почетком XIII века певало ■ читало и из руских књига.

Коначно, дошло је на ред необично важно питање: шта се на основу сачуваних рукописа може рећи о слављењу светих Бориса ■ Глеба у српској средини, нарочито за живота архиепископа Саве? Веома је дуг списак оних који су се посветили истраживању „памјати" руских првомученика, како у старијим јужнословенским рукописима тако ■ у рукописима српске редакције. За ову прилику издвајамо радове В. Мошина (за пролошка житија и месецослове)[72], Румјане Павлове (за пролошка житија, службу и помињање других празника ових светитеља у јужнословенској

---

64 R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin*, Paris 1953, 70–73; V. J. Đurić, *нав. дело*, 157.

65 Уп. G. P. Majeska, *Russian travelers to Constantinople in the fourteenth and fifteenth centuries*, Washington 1984.

66 Уп. наше нап. 42, 50, 46, 48.

67 Д. Богдановић, *Каталог ћирилских рукописа манастира Хиландара*, Београд 1978, 131.

68 *Исто*, 131.

69 *Исто*, 19.

70 *Исто*, 60.

71 *Исто*, 20.

72 V. Mošin, *нав. дело*, 26–40.

писмености)[73], Татјане Суботин-Голубовић (за службу)[74] и Димитрија Е. Стефановића (за месецослове)[75]. На основу њих можемо закључити да нема сачуваних рукописа српске редакције из прве половине XIII века у којима се помињу свети Борис и Глеб. С друге стране, по ономе што нам је остало излази да је њихово слављење познато тек од друге половине истог века, на пример, Пролошко житије у Збирци Уварова бр. 70[76], или Службе у Збирци Хлудова бр. 160[77] и Дечанима бр. 32[78]. То, разуме се, не значи да свети Борис и Глеб нису могли бити унети у календар Српске цркве у време светог Саве. Напротив, сматрамо да су се они тада већ славили, о чему, између осталог, говоре и њихове представе у Милешеви. У прилог овој претпоставци могу се навести и неке чињенице. Прво, сећамо се речи В. А. Мошина, „да старина рукописа не одговара увек старости редакције и да у многим случајевима наука налази старију редакцију сачувану у млађем рукопису".[79] Друго, појава руског празника Освећења храма Светог Ђорђа у Кијеву у *Братковом минеју* који је писан у време краља Владислава[80], може бити објашњена и старијом јужнословенском традицијом, па можда не би било смело претпоставити да су истим путем у рукописе српске редакције стигли празници светих Бориса и Глеба. И треће, данас се поуздано зна да је Свети Сава бринуо о осликавању Богородичине цркве у Студеници, Жиче и Милешеве. Пошто је у сва три храма Сава посебно нагласио лик светог Саве Освећеног[81], иначе његовог монашког идеала и имењака, а после Савине смрти у српским црквама таквог приступа више нема, логично се намеће закључак да нам јединствене представе светих Бориса и Глеба у последњем Савином делу, у Милешеви, говоре о самом почетку слављења руских првомученика. Дакле, немамо их у сачуваним рукописима српске редакције, али зато је ту њихова слика.

---

73 Р. Павлова, *нав. дело*, 30–37, 45–47, 58.

74 Т. Суботин–Голубовић, *Фрагменти службе св. Борису и Глебу у рукопису бр. 32. збирке манастира Дечана*, Јужнословенски филолог XLVIII (Београд 1992), 123–134.

75 Д. Е. Стефановић, *Прилог проучавању месецослова XIII и XIV века*, Јужнословенски филолог XLV (Београд 1989), 137–160.

76 Уп. Издање код Р. Павлова, *нав. дело*, 27–28.

77 *Исто*, 34–40.

78 Т. Суботин-Голубовић, *нав. дело*, 130–132.

79 В. Мошин, *нав. дело*, 34–35.

80 Уп. нашу нап. 50.

81 И. М. Ђорђевић, *Представа Светог Саве Јерусалимског у студеничкој Богородичиној цркви*, Богословље год. XXXI (XLV), св. 1 (Београд 1987), 171–186.

Шта је то, на крају, желео да постигне Свети Сава поручујући први и вероватно једини пут представе светих Бориса и Глеба? Да ли је захтевом да свети руски мученици-кнежеви треба да личе по одећи на српске принчеве Радослава и Владислава овде подвучена „паралела између небеске и земаљске хијерархије“, како је то мислио С. Радојчић[82], или је Сава имао и неких других намера? По свему судећи, Милешева је осликана убрзо после избора најстаријег сина Стефана Првовенчаног Радослава за наследника престола, 1221. или 1222. године[83], и у том смислу треба тумачити представе светих Бориса и Глеба. Пре свега, узимајући у обзир целокупно дело Светог Саве, не смемо нимало сумњати у то да му је остала непозната основна политичка тенденција списа о Борису и Глебу.[84] У *Сказанију о Борису и Глебу* и Несторовом *Чтенију о житију и погубљењу блажених страстотрпаца Бориса и Глеба*[85], поред „величања послушности млађих према старијима који морају бити праведни“[86], посебно се истиче осуда „кнежевских међусобица“ и братоубилачких расправа. Добро је познато да је оно што се догодило после смрти кнеза Владимира у Русији налик ономе што се збило после смрти Симеона Немање у Рашкој. На оба места је због братоубилачких расправа било угрожено јединство земље. У Русији је у династичкој борби кнез Свјатоплок погубио своју браћу Бориса и Глеба (1015)[87]. На другој страни, сукоб великог жупана Стефана и великог кнеза Вукана у Рашкој (1202–1203) завршио се, срећом, без већих последица[88], али је упозоравао на могућност сукоба у некој од следећих генерација чланова владарске куће Немањића. Имајући управо то на уму, Свети Сава је стално инсистирао на братској љубави, пошто она учвршћује и јединство земље и власт породице Немањића. Пре осликавања Милешеве то показују, на пример, два његова дела. У *Житију светог Симеона Немање* Сава састаља проповед коју је Немања одржао синовима пошто се одрекао престола: „Јер ја вам дајем ову заповед: да љубите брат брата, не имајући међу собом никакве злобе. Овоме, као и од Бога и од мене посађеном на престолу моме, ти (Немања се обраћа Вукану, прим.

---

82 С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, 42.

83 За датирање Милешеве уп. В. Ј. Ђурић, *Српска династија*, 14–15, где су у напомени 12 сабрана сва мишљења.

84 Уп. један од последњих радова с овом темом, А. С. Хорошев, *нав. дело*, 17–36, посебно стр. 17.

85 О овим списима уп. *Словарь книжников и книжности древней Руси I*, Ленинград 1987, 398–408 (са обимном литературом).

86 М. Стојнић – М. Мулић – М. Милидраговић – М. Сибиновић – Д. Недељковић, *Руска књижевност I*, Сарајево – Београд 1976, 35 (М. Мулић).

87 Уп. *Словарь книжников*, 399.

88 *Историја српског народа*, I, Београд 1981, 268–270 (С. Ћирковић).

И. М. Ђ.) се покоравај [redacted] буди му послушан. А ти (Немања се обраћа Стефану, прим. И. М. Ђ.) опет владајући не вређај брата свога, но имај га у почасти. Јер ко не љуби брата свога, Бога не љуби. Бог је љубав. Зато ко љуби Бога, нека љуби [redacted] брата свога. Јер о овом сав закон апостоли научише, мученици венчани бише и пророци висе. Зато ако хоћете [redacted] послушате мене, добра земаљска уживаћете; ако ли нећете и не послушате ме, оружје ће вас појести...“[89] Ове надахнуте речи о братској љубави, настале, по свему судећи, још у Хиландару[90], нису написане само да би се представио догађај, већ да би се упутила јасна порука о братској љубави као моделу понашања свих, а најпре чланова владарске породице који морају бити узор осталима.[91] Управо је то у суштини другог великог остварења, зидних слика Богородичине цркве у Студеници, фресака које су настале 1208/1209. године трудом сва три Немањина сина – Стефана, Вукана и Саве.[92] Коначно, порука о братској љубави сасвим је јасно изражена у ликовном „изједначавању“ светих руских мученика-кнежева Бориса [redacted] Глеба [redacted] двојице синова краља Стефана Првовенчаног, Радослава који је одређен за наследника српског престола и Владислава који је наручилац милешевског живописа. Творац идеалне слике о владарској породици Немањића био је, показано је то раније а и овом приликом, свакако Свети Сава. Ипак, добро се зна шта се догодило у јесен 1233. године, када је Владислав збацио с престола свог старијег брата Радослава.[93] Нажалост, Савина указивања на братску љубав нису дала плода.

---

[89] Свети Сава, *Сабрани сйиси*, приредио Д. Богдановић, Београд 1986, 103.

[90] Првих седам глава *Житија свеӣоī Симеона* настало је у Хиландару, уп. Ђ. Трифуновић, *О насӣанку сйиса Свеӣоīа Саве у свеӣлосӣи неких аīиолошких йојединосӣи*, Богословље год. XXXI (XLV), св. 1 (Београд 1987), 65–70.

[91] Да би упутио на братску љубав Свети Сава се директно служи Првом саборном посланицом светог Јована Богослова (IV, 4, 20, 21), док је у сказанију о светим Борису и Глебу то нешто другачије. Добро је запазио А. С. Хорошев, *нав. дело*, 17 да је „политичка тенденција борисоглебовског култа опредељена библијском тезом“ у пророчком казивању, Псалам CXI, 2: „Моћно ће му бити на земљи потомство, на праведну ће покољењу почивати благослов.“ Наиме, овим стихом почиње Сказаније, уп. *Памятники литературы древней Руси*, 278.

[92] М. Кашанин – М. Чанак-Медић – Ј. Максимовић – Б. Тодић – М. Шакота, *Манасӣир Сӣуденица*, Београд 1986, 138 (Б. Тодић).

[93] *Исӣорија срйскоī народа*, I, 309–310 (Б. Ферјанчић).

REPRESENTATIONS OF SS BORIS AND GLEB IN MILEŠEVA AND SERBIAN-RUSSIAN CONNECTIONS IN THE FIRST HALF OF THE 13TH CENTURY

When in 1938 the experienced Nicholaj Lvovič Okunjev published a monograph on the Mileševa monastery, he set out a very seductive assumption that two unknown young martyrs clad in special attire and represented on the north-west pilaster were, in fact, the Russian martyrs SS Boris and Gleb. His assumption resulted from the observation that their tunics bore close resemblance to the tunics worn by the two sons of the Serbian king Stephen the First-Crowned, Radoslav and Vladislav, actually indicating that the two holy martyrs descended from an imperial, that is ruling, family. This indentification, although occasionally disputed, was chiefly accepted by scholars, but without a more detailed investigation of both the iconography and the legends – inscriptions. That was our first task, and it can be claimed that it has yielded some results. First of all, the Russian protomartyrs in Mileševa entirely correspond to their representations in Russian art.

The points in question are special robes and characteristic caps, widely known stances and the age difference between the sacred brothers. Since the frescoes in Mileševa were painted at the very beginning of the third decade of the 13th century, it is not accidental that the floral tunics and the tall caps of SS Boris and Gleb bear the closest resemblance to the earliest Russian examples. These observations have induced us to approach the deciphering of the legends – inscripitons with utmost care. We have managed to decipher the word 'Roman' on the inscripion of the left saint, while the traces of the initial and final letters on the inscripition of the saint on the right read 'David'. Thus, the baptismal names of SS Boris and Gleb having been read, it has been positively established that the Russian protomartyrs were portrayed in Mileševa.

It is generally accepted nowadays that the Mileševa programme, commissioned by the young Prince Vladislav, was actually conceived by the first Serbian Archbishop Sava. This logical inference is substantiated by many examples, primarily by the fact that he took active care of alt endowments of the Nemanjids starting from the end of the 12th century until the first years of 1240's. It was certainly due to Sava that St Boris and Gleb appeared in the fresco-decoration of Mileševa, for it was him who had a key role in Serbian-Russian connections since the time of his first monastic experiences in the Russian monastery of SS Panteleemon on Mt Athos. This fact has been pointed out before, and in this paper all the main questions pertaining to Serbian-Russian ties from the end of the 12th until the middle of the 13th centuries have

been reexamined and dealt with in a wider context. Special attention has been concen trated on an episode from Sava's life. The issue in question is his sojourns in Constantinople which coincided in time with the stay of the Russian pilgrim Dobrinja Jadrejković, who, when describing Constantinople, made mention of Sava in the monastery of the Virgin Evergetes. D. Jadrejković's statement that in St Sophia there was „a big icon of SS Boris and Gleb, and that painters are there", not only indicates that these painters must have been producing copies of this icon, but also that this could not have escaped Sava's attention. Besides this, his significant translation engagement in Chilandar, and in Thesallonica afterwards (i.e. the typicon of Chilandar, Nomokanon, Synodikon of Orthodoxy in which Russianisms were detected) were also referred to.

However, special emphasis was placed on the fact that the two oldest books from the Monastery of Chilandar that have survived are Russian manuscripts with neumata, which, on its part, led to the conclusion that at the time of the monk Sava prayers were recited from Russian books as well.

Special attention has been devoted to the important question what the surviving manuscripts actually reveal about the veneration of SS Boris and Gleb in Serbia at the time of the Archbishop Sava. In view of present-day knowledge, it can be concluded that there are no surviving manuscripts of the Serbian redaction dating from the first half of the 13th century making mention of the Russian protomartyrs, and it follows from this that their veneration began as late as the second half of the same century. Nevertheless, we are of the opinion that they were entered into the calendar in Sava's time, which is attested, among other things, by their representations in Mileševa.

In the end, what was that what the Archbishop Sava wanted to achieve commissioning the first, and probably the only, representations of SS Boris and Gleb? In all probability, Mileševa was painted soon after the election of the eldest son of Stephen the First-Crowned as heir to the throne, in 1221 or 1222, and the representations of the Russian protomartyrs were interpreted in that light. First, taking into consideration the entire work of St Sava, we should not doubt that the political tendency of the text about Boris and Gleb was unknown to him, especially the condemnation of 'dissensions between princes' and fratricidal disputes. It is common knowledge that what happened after Prince Vladimir's death in Russia was similar to that what took place after the death of Symeon Nemanja in Rascia. In both instances, the unity of the country was endangered by fratricidal disputes. Bearing in mind that a conflict in some of the future generations of the members of the ruling house of the Nemanjids may have possibly occurred, St Sava

pointed to fraternal love, particularly to ‘the obedience of the young to the elders who must be righteous. In the end, it can be stated that the representations of the Russian protomartyrs in Mileseva. especially because of the artistic ‘equalization’ of the Serbian and Russian princes, are in fact just one instance of Sava’s emphasizing an ideal picture of the Nemanjids family. The reality was different. In the autumn of 1233, the younger son of Stephen the First-Crowned, Vladislav, deposed his elder brother Radoslav from the throne. Unfortunately, the Archbishop Sava’s pointing to fraternal love did not bear fruit.

О фреско-иконама код Срба у средњем веку

У уметности православног света, поред икона на дрвету и металу, у камену и слоновачи, емаљу и мозаику, постоје и фреско-иконе, познате још као живописане иконе, живописане „псеудоиконе“ и „иконе“ рађене фреско техником.[1] Ова појава као целина у византијском и српском сликарству није до сада, чини се, довољно испитивана[2], па је намера ове расправе да укаже на оне слике у фреско-ансамблима код Срба које се везују за икону у ужем смислу речи.

Досадашња истраживања о фреско-иконама у српском монументалном сликарству могу се у основи поделити на две групе. Прву групу чине оне студије које су за тему имале неки споменик сликарства у целини или неки иконографски тип и које су само узгред повезивале фреске са штафелајном сликом. Овде се посебно истичу студије М. Татић-Ђурић о разним типовима Богородице[3],

---

[1] A. Grabar, *Deux notes sur l'histoire de l'Iconostase d'après des monuments de Yougoslavie*, Зборник радова Византолошког института (= ЗРВИ), књ. 7, Београд (1961), 22, назива их grandes peintures-icones, што је термин познат средином XIV века – великые иконы (Μεγάλαι εἰκόνες) који се односио пре свега на престоне иконе првобитних иконостаса, cf. С. Радојчић, *Старине Црквеног музеја у Скопљу*, Скопље 1941, 46, 56–57.

[2] После читања овог саопштења на I конгресу историчара уметности Југославије априла 1976. године у Охриду појавиле су се септембра 1976. године у актима XV интернационалног византолошког конгреса два реферата који делимично говоре ■ о фреско-иконама, cf. M. Chatzidakis, *L'évolution de l'icone aux 11e–13e siècles et la transformation du templon*, XVe Congrès international d'études byzantines, Rapports et co-rapports, III, Athènes 1976, 159–191 и T. Velmans, *Rayonnement de l'icone au XIIe et au début du XIIIe siècle*, *ibid.*,195–227.

[3] М. Татић-Ђурић, *Икона Богородице „Прекрасне“, њено порекло и распрострањеност*, Зборник Светозара Радојчића, Београд 1969, 335–354; *Id. Стеатитска иконица из Куршумлије*, Зборник за ликовне уметности Матице српске (= ЗЛУМС) 2, Нови Сад (1966), 65–85; Id., *Из наше средњовековне мариологије. Икона Богородице Евергетиде*, ЗЛУМС 6, Нови Сад (1970), 15–36; *Id.*, *Врата слова*, ЗЛУМС 8, Нови Сад (1972), 63–88.

где се, иначе, врло прецизно издвајају оне фреске које се везују за икону. Сличан приступ имао је Ј. Радовановић публикујући већи број фреско-икона из Богородице Љевишке.[4] И уопште, прегледајући нарочито нашу новију историографију о српском живопису, може се рећи да готово нико од истраживача није пропуштао прилику да ову или ону представу Христа, Богородице, светитеља и посебно патрона храма, веже за портативну култну слику. Чак врло често, и када није било посебног оквира који би упућивао на икону, многи су тражили иконографске, стилске или извесне посебности техничког поступка – на пример – позлате[5] које би упућивале на штафелајну слику.

У другу групу спадају они радови који се везују за изучавање генезе српског средњовековног иконостаса, јер су фреско-иконе уз олтарску преграду и на њој одлучујуће утицале на избор престоних икона. Овде свакако треба истаћи студију Г. Бабића[6], која у првом делу резимира сва досадашња истраживања која се односе на развој византијског иконостаса, и која потом расправља о низу фреско-икона везаних за олтарску преграду српских средњовековних цркава.[7] Коначно, треба рећи да појава у кратком временском раздобљу неколиких радова о фреско-иконама везаних за олтарску преграду значи и то да је овај проблем због различитих околности, а пре свега због необјављеног материјала – остао до недавно непроучен.

У наведеним студијама ни из далека нису обухваћени сви аспекти посматрања фреско-икона у византијском и уже у српском сликарству средњег века. Наша истраживања биће посвећена појави и врстама фреско-икона, подацима о фреско-иконама у оновременим српским писаним изворима, што упућује како на значење ових слика у свеукупности декоративног система храмова, тако и на врло сложен однос техника иконописа и фреске, који у српском сликарству има посебан печат.

* * *

Икона као тема и стилистички израз у српском зидном сликарству јесте изузетно занимљив феномен који се може посматра-

---

4 Ј. Радовановић, *Прикази Богородице у цркви Богородице Љевишке у Призрену*, Старине Косова и Метохије (= СКМ) II – III, Приштина (1963), 125–129.

5 М. Татић-Ђурић, *Икона Богородице „Прекрасне"*, 345.

6 Г. Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, ЗЛУМС 11, Нови Сад (1975), 3–41, са опширно наведеном старијом литературом.

7 Некако одмах после појаве студије Г. Бабић, L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, Bruxelles 1975, 214–234, посветила је један део своје монографије фреско-иконама св. Ђорђа и Христа са Деизисом.

ти из два угла: иконографије и стила. Тако се јасно могу разликовати три основне групе: прву чине представе икона, засебно или у оквиру неких сцена, другу фреско-иконе, а трећу оне фреске које својим стилским одликама – нарочито обрадом инкарната – упућују на иконописно порекло. Ова трећа група, као уосталом и друга, односи се, пре свега на доњу зону стојећих фигура декорација цркава православног света, што је у складу с неписаним правилом средњовековних мајстора да највидљивије слике у једном храму раде што финије.

Истраживачи српског иконописа у недостатку сачуваних дела, посебно XIII века, врше доста успелу реконструкцију историје сликарства на дасци помоћу писаних извора, већином биографија[8], и на основу разних представа сцена или светитеља које имају икону као тему.[9] Пре свих, описиване су литургијске иконе Богородице Заступнице која је насликана у сцени Преноса моштију св. Симеона српског, и иконе Богородице са Христом из илустрација Богородичиног акатиста. Сличан разлог, малобројност византијских икона XII и поч. XIII века, руководио је [redacted] Т. Велманс[10] да добар део своје студије посвети представама икона [redacted] фреско-иконама, при чему су поменути [redacted] примери старог српског сликарства.

У трагању за јасноћом излагања, потребно је, пре свега, систематизовати овај прилично хетероген материјал – извршити поделу где се доста поуздано, као што је већ поменуто, издвајају две целине: А) Представе икона [redacted] Б) Фреско-иконе. Групу А) чиниле би: 1. иконе као слике са оквиром и алком – окачени портрети; 2. иконе које носи св. Стефан Нови; 3. литијске [redacted] друге иконе у историјским композицијама [redacted] у разним циклусима акатиста, Дела апостолских, св. Димитрија, Канона на исход душе [redacted] др. У групу Б) ушле би: 1. фреско-иконе уз олтарску преграду, каткад са сликаним луком, каткад у ниши, каткад са луком од штука или камена; 2. фреско-иконе на зиду који је уједно и олтарска преграда; 3. фреско-иконе великих дименизија на зидовима наоса и олтара; 4. фреско-иконе на разним местима у цркви, у нишама или под сликаним луцима.

---

[8] Ст. Станојевић, *Белешке о неким старим иконама*, Београд 1931.

[9] S. Radojčić, *Die serbische Ikonmalerei vom 12. Jahrhundert bis zum Jahre 1459*, Jahrbuch der Österreichischen byzantinischen Gesellschaft V, Graz – Köln 1956, 64–66; *Id. Иконе Србије и Македоније*, Београд 1961, 6, т. 1.; *Id., у Ikone sa Balkana*, Beograd–Sofija 1970, LVIII–LIX; L. Mirković, *Die Ikonen der griechischen Maler in Jugoslawien und in der serbischen Kirchen ausserhalb Jugoslawiens*, Πεπραγμένα του Θ' Διεθνου Βυζαντινολογικου συνβρίου, I, Άθη῀ναι 1995, 301–312.

[10] T. Velmans, *op. cit.*, 200–201, Pl. XLI–XLIII.

У групи представа икона као прву групу поменули смо иконе као слике са оквиром и алком – тзв. окачене портрете светитеља[11], којих у сликарству православног света има доста – на пример, у Св. Софији у Охриду[12], манастиру Бачкову[13], Кириловском манастиру у Кијеву, Св. Арханђелима у Костуру, Св. Николи на Плаци у Манију на Пелопонезу[14], цркви у Самари[15], која је као ■ охридска Св. Софија занимљива по томе што се у један оквир стављају по два попрсја.[16] У српском сликарству сачувала су се три примера: Ђурђеви ступови[17], Богородичина црква у Студеници[18] ■ Жича[19]. У Ђурђевим ступовима оне су потпуно уништене и за њих знамо по старијим фотографијама; студеничке су пресликане у XVI веку, сем две у олтару; жичке, сем оних у кули пресликане су у XIV веку. Појава ових сликаних икона у српској средини[20]

---

[11] И. Акрабова, *За „окачените портрети" в живопіста на една църква от XII век*. Разкопки и проучавания, IV, БАН, Народен археологически музей, София 1950, 5–16, где нису наведени бројни споменици, ■ чији је списак већ проширио В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 183.

[12] В. Ј. Ђурић, *Црква Свете Софије у Охриду*, Београд 1963, III, сл. 30–31. П. Миљковић-Пепек, *Материјали за македонската средновековната уметност. Фреските во светилиштето на црквата св. Софија во Охрид*, Зборник на Археолошкиот музеј I, Скопје 1956, passim, сл. XV–XVII, XIX, XXV–XXVI. Да су представе икона верне по изгледу правим иконама, види икону млађу један век св. Григорија Чудотворца из Ермитажа, cf. V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, Tav. 327.

[13] И. Акрабова, *op. cit.*, V. Lazarev, *op. cit.*, Tav. 346, 351, где су као и у Св. Софији наизменично сликане иконе, кружне и квадратне.

[14] D. Mouriki, *Les fresques de l'eglise de Saint-Nicolas à du Platsa Magne*, Athenès 1975, 52, Pl. 24.

[15] V. Djurić, *La peinture murale byzantine XII^e et XIII^e siècles*, XV^e Congrès international d'études byzantines, Rapports et co-rapports, III, Athènes 1976, Pl. 12.

[16] У византијском зидном сликарству има примера представљања светитеља у правоугаоним оквирима без алке, који иначе доста подсећају на иконе, cf. M. Chatzidakis, *A propos de la date et du fondateur de Saint-Luc*, Cahiers archéologiques XIX, Paris 1969, Pl. 20; I. Ф. Тоцька, *Мозаики и фрески Софии Киевской*, Киев 1975, сл. 36; за Сванетију, cf. T. Velmans, *op. cit.*, Pl. XLII, 4.

[17] Н. Л. Окуневъ, *Столпы Святого Георгія*, Seminarium Kondakovianum I, Prague 1927, 244; G. Millet – A. Frolow, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, I, Paris 1954, Pl. 27; С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 29.

[18] В. Р. Петковић, *Манастир Студеница*, Београд 1924, 47–48; С. Мандић, *Богородичина црква у Студеници*, Београд 1967, сл. 2; М. Кашанин – В. Кораћ – Д. Тасић – М. Шакота, *Студеница*, Београд 1968, 76–77 (= Д. Тасић, *Студеница*).

[19] С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, 96; М. Кашанин – Ђ. Бошковић – П. Мијовић, *Жича*, Београд 1969, 114, 122, цртеж на стр. 120–121, сл. на стр. 123; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 34.

[20] У сликаним иконама у Ђ. ступовима, живопису рађеном по наруџбини Стефана Немање, треба видети византијски утицај који се испољава ■ у истовременом сликарству ман. Бачкова, cf. нап. 13. И рана словенска књижевност гово-

може се, изгледа, везати за Св. Саву, јер је општепознато да су декорације у Студеници и Жичи биле изведене под његовим надзором.[21] Овој чињеници треба додати шире објашњење.

Негде 1221. године, Св. Сава, тада већ архиепископ, сазива „Сабор свештенства и народа и држи говор о правој вери ■ против јеретика".[22] „После почетка свете литургије и у време апостолског прочитања по извештењу светога јеванђеља"[23] он говори о правоверности коју морамо црпсти од апостола и богоносних очева, код којих налазимо „што је права вера".[24] Коначно, Св. Сава говори о сликама (образима) „човечијег тела Бога Слова", „Пресвете Богородице и свечасних Божијих угодника": „А ка овом поклањамо се и целујемо свечасни образ (слику) човечијег тела Бога Слова помазана божанственим и бивша неизмењена, да овај који се помазао вером мисли да види телом Бога који се јавио и са људима поживео; поклањамо се дрвету часног крста, ■ светим часним сасудама ■ божанственим црквама и светим местима; поклањамо се часном образу (слици) пресвете Богородице ■ сликама свечасних Божијих угодника, узвишујући душевне очи ка првообразној (оригиналној) слици...".[25] Пошто је Св. Сава ово назвао „заповест правоверних отачаских предања", набраја васељенске саборе, а посебно се задржава на VII васељенском сабору који говори „против оних који се одричу часних икона, ■ не сликају их ■ не клањају им се, нечастивим против Хришћана".[26] Ове речи као да су узете из српских Синодика ортодоксије, који су имали свог битног утицаја у временима стварања српске монументалне уметности, и који су, како је то већ показано, били управљени против богумила – „про-

ри о икони као допојасној представи светитеља, cf. Непознати писац, *Житије Ћирилово*, у: Ћирило и Методије, приредио Ђ. Трифуновић, Београд 1964, 57.

21 В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 31–34.

22 О овом сабору, који је због своје изузетне важности добио и своју илустрацију у Св. Димитрију у Пећи, cf. В. Ј. Ђурић, *Историјске композиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне паралеле*, ЗРВИ X, Београд 1967, 145–147, сл. 13, ■ вези са катедралним карактером тематике живописа сопоћанске припрате, cf. В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, 45–46.

23 Доментиан, *Живоши Свешоіа Саве и Свешоіа Симеона*, превео Л. Мирковић, Београд 1938, 127.

24 *Ibid.*, 128.

25 *Ibid.*, 130; О „душевним очима" код Доментијана, cf. С. Радојчић, *О временима стварања српске монументалне уметности*, ЗЛУМС 12, Нови Сад 1976, 13.

26 *Ibid.*, 130. Касније, 1263. год., Доментијан је говорећи о Симеону Немањи поновио ову идеју следећим речима: „разбише се идоли, а јавише се иконе светих", cf. *Ibid.*, 247, 274.

клетих бабуна".[27] У једном српском Синодику, додуше с краја XIII века, стоји сличан текст оном код Доментијана о богумилима који „одвајајући се од свете и правоверне цркве и ругајући се светоме и часном крсту и светим иконама и не клањајући се њима, нека буду проклети".[28] По овоме могло би се претпоставити да је још „током XII века, под утицајем богумилства, у српској средини икона чак и одбацивана".[29] Било тако или не, важно је подвући намеру младе црквене организације и њеног првог човека да се православност потврди и у сликарству.

Како је то практично учињено, види се, по окаченим портретима епископа и двојице главних апостола у облику квадратних и кружних икона[30] у Студеници и Жичи. Расправљајући о пореклу *imagines clipeatae* и њиховој вези са савременим портретима епископа и папа, А. Грабар саопштава да су, судећи по средњовековним византијским копијама епископских портрета, византијски сликари, изгледа, употребљавали све три заједничке формуле старог портрета: стојеће фигуре, попрсја у clipeus-у и попрсја у четвороугаоном оквиру.[31] Слично је било и у српском зидном сликарству поч. XIII века, где су представљени чувени архијереји православног света, додуше не у истом распореду као у Св. Софији у Охриду, или у Бачкову.[32] Истој идеји припада и српско тумачење ранохришћанске традиције савременог епископског портрета: у Поклоњењу жртви у Св. Апостолима у Пећи[33] и Со-

---

27 С. Радојчић, *О временима стварања*, 6–7.

28 V. Mošin, *Rukopis Pljevaljskog sinodika pravoslavlja*, Slovo 6–8, Zagreb 1957, 158. За однос Доментијановог текста о сабору у Жичи и формирању проблематичне „прве жичке редакције" српских синодика, cf. A. Solovjev, *Svedočanstva pravoslavnih izvora o bogumilstvu na Balkanu*, Godišnjak Istorijskog društva Bosne i Hercegovine, god. V, 1953, 11. У последње време о овој беседи cf. А. Јевтић, *Из богословља Светога Саве. Жичка беседа Светога Саве о правој вери*, Свети Сава – Споменица поводом осамстогодишњице рођења, Београд 1977, 117–180.

29 S. Radojčić, *Ikone sa Balkana*, LVIII.

30 Медаљони епископа, од којих су многи везани за борбу око икона, у Студеници, cf. Д. Тасић, *Студеница*, сл. на стр. 86, прилично подсећају на иконе кружног облика из Бачкова, cf. нап. 13. Да су постојале такве кружне иконе у XII веку, види пресликану икону св. Николе из Новгорода, К. Onaš, *Ruske ikone*, Beograd 1967, т. 12.

31 A. Grabar, *Christian Iconography*, Princeton 1968, 73–74 који додаје да су оригинални портрети епископа вероватно држани у епископским палатама, а да су њихове копије биле понекад репродуковане на зидовима базилика.

32 I. Đorđević, *Imagines clipeatae dans la peinture monumentale serbe du XIII[e] siècle*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 16, Нови Сад 1980, 13–23.

33 Р. Љубинковић, *Црква Светих Апостола у Пећкој патријаршији*, Београд 1964, сл. 32–33.

поћанима[34] насликана су као стојеће фигуре прва три српска архиепископа – Св. Сава, Арсеније I и Сава II. Ово ће касније, од краја XIII века, бити обичај да се у епископским седиштима Србије у западним деловима храма сликају српски архиепископи и савремени локални представници цркве – епископи, у основи чега је лежала идеја легитимитета црквене власти.[35]

Коначно, сва претходна размишљања упућују на један, можда смелији закључак: Млада српска црква је поч. XIII века била без сопствене традиције приказивања оновремених црквених поглавара, па се доказ византијског православља тражио у представама, у облику правих икона, најчувенијих архијереја православног света на чијим се делима, по речима Св. Саве, [redacted] градила српска хришћанска правоверност.

У другу групу представа икона ставили смо представе Св. Стефана Новог, познатог иконофила, са иконама. Прилично је дуг списак ових слика у српском монументалном живопису, али се сасвим јасно могу сагледати две врсте икона које носи овај светитељ. То су једноделне иконе и диптиси. Оне могу бити правоугаоне или кружно завршене. Код прве врсте то је увек попрсни Христ, а код диптиха су попрсја Христа и Богородице. Чини се сасвим разумљивим што је један од главних бранилаца икона, св. Стефан Нови, у Савином распореду у Студеници добио једно од најважнијих места у декорационом систему – северозападни пиластар. Он држи у левој руци диптих са Христом [redacted] Богородицом.[36] Од свих ових двокрилних икона ипак је најкарактеристичнији онај диптих што га држи св. Стефан Нови у проскомидији Сопоћана.[37] Ту су насликани Богородица и Христ, типа *Imago pietatis*, који је у српској средини био сликан почевши од манастира Градца у апсидама ђаконикона и проскомидија, као и на другим местима у храму.[38] У последње време нова открића говоре да се појава представе мртвог Христа у уметности православног света може везати за иконописно порекло. То показује билатерална икона из Костура (крај XII в.)[39] камена икона из

[34] В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, 24–25, т. II.

[35] *Ibid.*, 42–43. Епископи раног хришћанства, сматрани су као високи функционери царства па су имали права на официјелне портрете, cf. A. Grabar, *op. cit.*, 73.

[36] Д. Тасић, *Студеница*, 82, сл. на стр. 75, 78.

[37] В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 198.

[38] За иконографију Мртвог Христа [redacted] Богородице, cf. *Ibid.*, 198, са потпуном досадашњом библиографијом.

[39] M. Chatzidakis, *L'evolution de l'icone*, 184–185, fig. 21.

Новгорода (XII в.)[40], ■ представа иконе која виси о ланцу у сцени Учење св. Јована Златоустог у цркви 40 севастијских мученика у Трнову (четврта дец. XIII в.)[41]. Диптих св. Стефана Новог из Сопоћана ■ градачки пример мртвог Христа нису у српској напреднијој средини усамљене појаве, судећи бар по познатом ■ више пута навођеном депозиту краљице Белославе (из 1281.) где се у колекцији од 21 иконе помиње и једна на којој је Christ sicut dormivit.[42] И читав век касније могао се у српској уметности код ове представе видети утицај иконе на фреску упоређујући диптих Марије Прељубовић из манастира Метеора[43] ■ представу са западног зида наоса Марковог манастира.[44]

Трећа врста у групи представа икона су литијске и друге иконе насликане у историјским композицијама и у разним циклусима Акатиста, Дела апостолских, св. Димитрија, Канона на исход душе ■ др. Од историјских композиција већ је поменута сцена Преноса моштију св. Симеона у Студеницу која је сачувана у Студеници, Сопоћанима и Градцу[45], где је представљена икона Богородице Заступнице – са оквиром опточеним бисерима, и подеом – чији је култ у српској средини крајем XII и поч. XIII века био већ развијен.[46] За наша истраживања ова представа има шири значај, јер спада у однос портативне слике ■ фреске. Недавно је В. Ј. Ђурић[47] са доста аргумената, показао да је главна култна икона манастира Студенице баш та Богородица Заступница коју монаси носе у Дочеку Немањиних моштију, што се опет, може уочити ■ из последње Савине реченице Житија Симеона Немање: „Ради тога нам, драга браћо моја, треба туговати и замишљати се у овом животу као они који су изван света, као они који имају живот, на небесима, проводећи мирно овај живот, имајући наду да ћемо задобити будући вечна блага у Христу Господу Исусу *застуйањем*

---

[40] A. Bank, *Les monuments de la peinture byzantine du XIII^e s. Dans les collections d'URSS*, L'art byzantin du XIII^e siècle, Београд 1967, 93, fig. 3.

[41] Л. Мавродинова, *Стенописите на църквата св. Четиридесет мъченици във Велико Трново*, София 1974, сл. 34. Слична представа Мртвог Христа – икона о ланцу постоји у Св. Димитрију у Пећи, cf. Г. Суботић, *Црква Свеѿої Димиѿрија у Пећкој ѿаѿријаршији*, Београд 1964, сл. 46–47.

[42] S. Radojčić, *Ikone sa Balkana*, LIX.

[43] *L'art byzantin – Art européen*, Athènes 1964, Pl. 210.

[44] G. Millet – T. Velmans, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, IV, Paris 1969, Pl. 99, fig. 180–181; В. Ј. Ђурић, *Визанѿијске фреске*, 198.

[45] О иконографији Преноса моштију св. Симеона Немање, cf. В. Ј. Ђурић, *Исѿоријске комѿозиције у срѿском сликарсѿву средњеї века ■ њихове књижевне ѿаралеле*, ЗРВИ VIII/2, Београд 1964, 72–90.

[46] М. Татић-Ђурић, *Сѿеаѿиѿска иконица*, 79.

[47] В. Ј. Ђурић, *Исѿоријске комѿозиције*, ЗРВИ VIII/2, 75. Против овог тумачења М. Татић-Ђурић, *Из наше средњовековне мариолоїије*, 17.

пресвете владичице наше ■ добротворке ■ молитвама пречасног ■ блаженог оца нашег ■ ктитора, господина Симеона".[48] Сада се намеће питање где се она налазила у првобитном сликаном декору главне студеничке цркве? Богородица овог типа обично се не слика сама, већ у дијалошком односу са Христом[49], што се у српским храмовима показивало на источном пару стубаца уз иконостас[50], поред улазних врата из припрате у наос[51], што је опет пројекција представа са стубаца. Зато изгледа да не би било смело претпоставити да је њено место заједно са Христом у Богородичиној цркви било на источном пару стубаца, где се ■ данас могу видети остаци првобитних рељефних оквира.[52] Оне су ту биле или живописане, или су, што је такође могућно, ту висиле као иконе-стајаћице.[53] Дакле, сликари Радослављеве припрате су њу или прекопирали или је она стварно била скинута са североисточног ступца[54] да би учествовала при дочеку моштију св. Симеона Немање.

Може се рећи да ■ ктиторска композиција из Псаче има нешто изузетнији значај за нашу тему. Овде је између двојице угледних велможа цара Уроша, Паскача ■ Влатка који држе модел храма у рукама, насликана икона св. Николе како виси.[55] Верност оригиналу исказана је златном основом. Сва је прилика да су ова два ктитора дали да се живопише њихова славска икона, и како они њој, икони са попрсјем св. Николе, приносе своју задужбинску цркву. Овај пример јасне популарне побожности казује и нешто о схватању ■ сликању славске иконе једне угледне српске средњовековне породице. Иначе, у ктиторским композицијама српска властела обично приноси своје задужбине не самом светитељу-патрону, већ његовој фреско-икони (cf. infra).

У трећој врсти представа икона постоје још неки примери. Све илустрације циклуса Богородичиног акатиста обавезно имају

---

[48] *Старе српске биографије*, превео М. Башић, Београд 1930, 27. Ове речи као да су добиле своју илустрацију у ктиторској композицији у *Сопоћанима*, cf. В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, 33, 130, т. XIV.

[49] М. Татић-Ђурић, *Стеатитска иконица*, 76–78.

[50] *Ibid.*, Г. Бабић, *О живописаном* украсу, passim.

[51] М. Татић-Ђурић, *op. cit.*, 76.

[52] Г. Бабић, *op. cit.*, 21.

[53] По свему судећи такве су биле две иконе стојећих фигура (**двѣ иконѣ вь великоую высотоу стоєштихь**) Христа ■ Богородице које је Св. Сава наручио за манастир Филокал у Солуну и које су биле оковане златним ореолама (**ꙁлатыми вѣнци**), Теодосије, *Живот Светога Саве*, ed. Ђ. Даничић, у Београду 1860, 135–136; cf. S. Radojčić, *Die serbische Ikonenmalerei*, 66.

[54] Овде, у Дочеку Немањиних моштију она је насликана обрнуто јер је то захтевала композициона схема.

[55] П. Поповић – В. Петковић, *Старо Нагоричино, Псача, Каленић*, Београд 1933, т. III–IV.

иконе Богородице са Христом[56], било да су ношене било да су гуране на постољима са точкићима; оне имају ■ подеу. Циклус Дела апостолских садржи добро познату сцену сликања иконе: У Матеичу је представљен апостол Лука како слика икону Богородице са Христом која је на сликарском сталку.[57] Док илустрација трећег и четвртог пасуса шесте песме Канона на исход душе у хиландарском пиргу св. Ђорђа има икону попрсне Богородице[58], дотле је у сцени Св. Димитрије благосиља Нестора у пећкој цркви св. Димитрија насликана мала икона Христа *Imago pietatis*.[59]

Гледана у целини, група представа икона у српском живопису средњег века – иако спада шире схваћено у материјалну културу због историје облика и врста икона – много значи за однос портативне слике и фреске.

Однос иконе и живописа још је видљивији на примеру фреско-икона које су у српским црквама биле поштоване као ■ друге, за култ важније, портативне иконе. О томе сасвим одређено казују поједине вести из српских биографија.[60]

У (до недавно спорној по аутентичности) аутобиографској споменици краља Милутина, која је део повеље којом се село Уљаре придодаје манастиру Хиландару, пише: „Ради тога, кад сам дошао у велику и саборну цркву архиепископију у Пећи и поклонио

---

[56] Дечани, cf. Ђ. Бошковић – В. Петковић, *Манастир Дечани*, Београд 1941, т. CCII; Матеич, cf. Н. Окуњев, *Грађа за историју срп. уметности. 2. Црква свете Богородице* – Матеич, ГСНД VII–VIII, Скопље 1930, 104, сл. 6, 19; Марков манастир, cf. Л. Мирковић – Ж. Татић, *Марков* манастир, Нови Сад 1925, 53, сл. 52; S. Radojčić, *Geschichte der serbischen Kunst*, Berlin 1969, taf. 47; Л. Мирковић, *Иконе Богородице Одигитрије у Марковом манастиру*, Старинар н. с. I, Београд 1950, 247, о човеку који у процесији носи чудотворну икону Богородице Одигитрије из илустрације 12. икоса; A. Grabar, *L'Hodigitria et l'Eléousa*, ЗЛУМС 10, Нови Сад 1974, о типовима Богородице у Богородичином акатисту.

[57] Н. Окуњев, *op. cit.*, 108; М. Татић-Ђурић, *Из наше средњовековне мариологије*, 15, сл. 1. Прича о сликању Богородице кичицом ап. Луке преведена је и на старосрпски, cf. Ст. Станојевић, *Белешке*, 19.

[58] В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, сл. 31.

[59] Cf. нап. 41.

[60] Ст. Станојевић, *op. cit.*, passim, иако доноси многе писане податке о иконама не бави се важним питањем терминологије у старим српским изворима. Наша проверавања оригинала, превода ■ сачуваних уметничких дела показују да су српски писци у овој проблематици имали врло издиференцирану терминологију. Тако се готово увек из основног садржаја текста може схватити када се говори о икони – портативној слици, када о икони – слици, лику, а када о фреско-икони. Нарочито је занимљиво да је Л. Мирковић често преводио термин **обраꙁъ** са икона, cf. нап. 65. За термине **икона** и **обраꙁъ** cf. Ђ. Даничић, *Рјечник из књижевних старина српских*, у Биограду 1863, I 405, II 189.

се божанственим ■ светим, страшним ■ бесмртним и животворним страстима Христа Бога нашега, и часним иконама“ (**чьстнишимь иконамь**)[61]. Овај податак свакако се односи на Страдања Христова ■ две изузетних размера фреско-иконе Богородице са Христом и св. Николе, које су насликане у западном травеју Св. Апостола у Пећи (сл. 21).[62] Пећки калуђери су очигледно показали краљу управо завршене фреске, јер је временска разлика између осликавања западног травеја и Милутиновог доласка само која година. Изгледа да није искључено да је ово сликарство настало по жељи самог краља Милутина.[63]

И „Живот краља Стефана Дечанског“, дело непознатог Даниловог ученика[64], говори одређено о фреско-икони, па чак и о њеном украшавању. Пре одлучне битке на Велбужду (1330. год.) Стефан Дечански одлази у цркву Св. Ђорђа у Старом Нагоричину ■ „павши пред икону мученика Христова, поче сузама мочити земљу, молећи му се и говорећи: Крепки међу мученицима страстотрпче Христов Георгије, види велику скрб и тугу срца мога, и пожури да ми помогнеш у овој борби против овог љутог цара, који се хвали против мога отачаства, и јави силу твоју, као што си некада помогао господину моме Симеону Немањи против његових непријатеља, да ■ ја грешни, видевши силу крепости твоје, прославим Твоје свето име, ■ украсићу ову Твоју свету икону...“.[65] Овај извор доноси неколико података. Стефан Дечански се клања и моли св. Ђорђу, фреско-икони која се до данас сачувала у интерколумнију старонагоричког иконостаса; он се чак у молитви заветује да ће је, ако победи, украсити. Он то и чини, као што су то чинили ■ његови преци[66], ■

---

61 Споменик СКА III, Београд 1890, 18; превод Г. Ружичића у Летопису МС књ. 410, св. 1, Нови Сад 1972, 155. За аутентичност повеље cf. В. Мошин, *Житије краља Милутина према архиепископу Данилу II и Милутиновој повељи-аутобиографији*, Зборник историје књижевности САНУ, књ. 10, Београд 1976, 109–136.

62 Р. Љубинковић, *Црква Светих Апостола*, сл. 38–39; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, таб. у боји XXXI.

63 В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 48.

64 Архиепископ Данило, *Животи краљева и архиепископа српских*, превео Л. Мирковић, Београд 1935, 137.

65 „**и оукрашоу сь светыи образь твои**“, ed. Ђ. Даничић, Београд–Загреб 1866, 181. Изгледа да је Мирковићев превод логична последица чињенице да се у Ст. Нагоричину сачувала фреско-икона св. Ђорђа. На овом примеру може се још и јасно видети да Данилов ученик тачно зна да је св. Ђорђе живописан, па зато употребљава реч **образь**, што је пре свега термин за лик на фресци.

66 Симеон Немања, кога Дечански помиње у молитви, као испуњење сличног завета гради Ђурђеве ступове, cf. *Старе српске биографије*, 38–39. Коначно, и Ст. Нагоричино је подигнуто као успомена на једну византијско-српску по-

по свој прилици икона св. Ђорђа после битке на Велбужду добија оков.[67]

Слично поступа и син Стефана Дечанског, краљ Душан, који се пре одласка у борбу с Мађарима 1335. год. у Жичи обраћа Христу и Богородици.[68] Није искључено да су у питању фреско-иконе Богородице са Христом [redacted] Христа које су се сачувале на источном пару стубаца.[69] Ове вести, као [redacted] неке друге о којима ће касније бити речи, сасвим јасно говоре да су фреско-иконе значиле као и портативне култне слике, њима су се клањали српски владари, молили за помоћ, а онда их украшавали.

Фреско-иконе везане за олтарску преграду, речено је, биле су предмет обимне студије Г. Бабића[70], и зато ће наше саопштење бити посвећено неким новим моментима у истраживању овог проблема. Од фреско-икона које затварају интерколумније иконостаса код Срба се сачувао само један споменик: иконостас у цркви св. Ђорђа у Старом Нагоричину из 1315–1318[71], пред којим се, поменуто је, молио и Стефан Дечански.[72] До недавно, ова олтарска преграда као [redacted] зидани иконостас у Белој цркви Каранској из око 1342. год.[73], сматрани су у оквирима историје византијског иконостаса као преломни тренуци развоја.[74] Међутим, новија истраживања, нарочито споменика на јужном Пелопонезу, показала су да [redacted] старонагорички и карански иконостас имају своје претходнике, примере који су настали пре српских. У Јеракију, источно од Спарте, у цркви св. Ђорђа са сликарством из краја XIII века налазимо, бар за сада, једину аналогију старонагоричкој прегради.[75] На истом локалитету, који има приличан број цркава, могу се уочити бројне аналогије каранском иконостасу: Евангелистрија из поч. XIII века[76], св. Јован Златоусти [redacted] св. Никола из XIII века.

беду над Турцима, cf. В. Ј. Ђурић, *Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству*, ЗЛУМС 4, Нови Сад 1968, 68–76.

67 Аутор овог текста спрема краћи рад о овој теми.

[redacted] „и ту се поклони икони Владике свију Бога [redacted] пречисте Богоматере", Архиеп. Данило, *op. cit.*, 172–173.

69 У оригиналу ed. Ђ. Даничић, 366 стоји обраꙁъ место икона, што упућује на претпоставку да су у питању фреско-иконе.

70 Г. Бабић, *op. cit.*

71 *Ibid.*, 27–31. Изгледа да је зидани иконостас села Модришта у кањону Трески из друге пол. XIV в. био сличан типу старонагоричког иконостаса, cf. Ф. Месеснел, *Топографске белешке о неким црквеним споменицима у Поречу*, ГСНД XIII, Скопље 1934, 180, сл. 14.

72 Cf. supra.

73 Г. Бабић, *op. cit.*, 33.

74 A. Grabar, *Deux notes*, 17–22.

75 M. Chatzidakis, *L'evolution de l'icone*, 168, Pl. XXIX.

76 *Ibid.*, *op. cit.*, 168, Pl. XXVIII.

Овај начин преграђивања олтара од наоса био је карактеристичан за цео јужни Пелопонез, а особито за полуострво Мани.[77] Наведене новопронађене аналогије за иконостасе Ст. Нагоричина и Беле цркве Каранске говоре и то да историја касног византијског иконостаса није до сада, бар што се материјала тиче, систематски проучена.

Враћајући се нашој систематизацији, као четврту врсту у групи фреско-икона, поменули смо фреско-иконе великих димензија на зидовима наоса и олтара. То су у српској средини изузетно поштовани св. Стефан Првомученик и св. Никола. Овакве представе првог, иначе заштитника куће Немањића[78], налазимо у сликарству Милешеве (3,60 m)[79] и Сопоћана (једна [redacted] по зона)[80]. Свети Никола се опет слика као велико попрсје, обично читава доња зона, што се да видети у Сопоћанима[81]. Св. Петру у Расу[82], Св. Апостолима у Пећи[83], Кучевишту, Матеичу[84], Псачи[85], Речанима[86] итд. Међутим, пећка слика св. Николе, у српским изворима названа часном иконом, одаје своје иконописно порекло[87] [redacted] са детаљима попрсних Христа и Богородице, који овом светитељу предају јеванђеље и омофор.[88] Ова појава, рекло би се, не изгледа сасвим усамљена, јер сликари православног света тих времена раде портативне иконе сличних формата. Као примере наводимо икону св. Николе са Кипра из Какопетрија (203 × 158 cm)[89] из око 1300. год., новгородску икону св. Николе (177 × 129 cm) из 1294. год.[90] и, за нас најважнију икону св. Николе са портретима Милутина и Јелене из

---

77 N. Β. Δρανδάκη, *Βυζαντιναί τοιχογραφίαι τῆς Μέσα Μάνης*, Ἀθῆναις 1964, passim, πίν. 54, 58, 60.

78 М. Ћоровић-Љубинковић, *Одраз култа светог Стефана у српској средњовековној уметности*, Старинар. *н. с.* XII, Београд 1961, 45–62.

79 С. Радојчић, *Милешева*, Београд 1967, 21, т. VII.

80 В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, 132.

81 *Ibid.*, 134.

82 М. Ћоровић-Љубинковић, *Живопис цркве светог Петра код Новог Пазара*, Старинар н. с. XX, Београд 1970, сл. 10.

83 Cf. нап. 62.

84 Н. Окуњев, *op. cit.*, сл. 10.

85 П. Поповић – В. Петковић, *op. cit.*, т. III.

86 В. Ј. Ђурић, *Непознати споменици српског средњовековног сликарства у Метохији*, СКМ II–III, Приштина 1963, 78–79, који подробно расправља о оваквом начину сликања св. Николе; cf. и Г. Бабић, *op. cit.*, 37.

87 Ове фреско-иконе имају сликану драперију која имитира подеу.

88 Слична представа, данас страдала, поновљена је деценију касније у Богородици Љевишкој, cf. Д. Панић – Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975, 64, 68, схема на стр. 131.

89 *Byzantine Icons from Cyprus*, Benaki Museum, Athens 1976, 52, t. 15.

90 В. Н. Лазарев, *Новгородская иконописъ*, Москва 1976, 15, т. 16.

Барија (187 × 132 cm) из око 1319. год.[91], која се од неколико српских икона дарованих овом италијанском граду једина сачувала. Нешто измењенији али и развијенији облик ове представе налазимо средином XIV века у параклису св. Николе у Сопоћанима.[92] Иначе, култ св. Николе, утврђен, изгледа, код Срба још у време Симеона Немање[93], добија у доба краља Милутина нов замах који траје кроз читав XIV век. Ово је имало свог одјека у оновременом сликарству.

И као пету врсту у групи фреско-икона поменули смо фреско-иконе на разним местима у цркви, често посебно наглашене нишама или сликаним луцима. Репертоар ових слика су разни типови Христа, Богородице са Христом, каткад са епитетима који не одговарају иконографском типу[94], патрона или славе храма, и неки посебно поштовани светитељи код Срба. Готово свака црква српског ктитора имала је овакве фреско-иконе, које се могу поделити по месту и функцији у једном сликаном декору. Једну целину чине, видели смо, оне фреско-иконе које се везују за олтарску преграду; друге целине представљају фреско-иконе наоса и припрате, трећу: оне које су везане за улазе у припрату, и у наос, [redacted] четврту: оне које су на фасадама – тзв. транспарентне.

О неким појединачним, аутономним фреско-иконама наоса и припрате већ смо говорили. Сада треба поменути Богородицу Студеничку из Студенице[95], св. Николу из Милешеве[96], Богородицу са Христом Крмитељем из Љевишке[97], Христа на престолу из сопоћанске припрате[98], Богородицу са Христом из јужног траveја Ариља[99], читаву „галерију“ фреско-икона из Љевишке[100], Богоро-

---

91 В. Томић-Де Муро, *Српске иконе у цркви св. Николе у Барију*, ЗЛУМС 2, Нови Сад, 1966, 107–123.

92 В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, схема на стр. 140. Ово по пореклу иконописно представљање још је разрађеније у апсиди јужног брода цркве св. Николе на Плаци у Манију, из четврте деценије XIV века, где св. Никола седи на престолу, а прилазе му Христос са јеванђељем и Богородица са омофором; cf. D. Mouriki, *op. cit.*, pl. 42. На грчком тлу, још у XIII веку је представљана стојећа фигура св. Николе са Христом и Богородицом у медаљонима, на пример у Епископи – Еуританија, cf. *Byzantine murals and icons*, National Gallery, Athens 1976, t. 6.

93 Г. Бабић, *О живописаном украсу*, 22–23.

94 О томе cf. В. Ј. Ђурић, *Историјске композиције*, ЗРВИ XVIII/2, 75; Г. Бабић, *op. cit.*, passim.

[redacted] С. Мандић, *Богородичина црква*, сл. 3.

96 С. Радојчић, *Милешева*, т. XII.

97 Н. Давидовић, *Представа Богородице са Христом крмитељем*, СКМ I, Приштина 1961, 85–94.

98 В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, 132.

99 С. Петковић, *Ариље*, Београд 1965, 20–21.

100 Cf. нап. 4; Д. Панић – Г. Бабић, *op. cit.*, 57, 96–97.

дицу са Христом „Страсну“ из Жиче[101], св. Ђорђа под луком и св. Ђорђа Горга из Ст. Нагоричина[102], дечанску „галерију“ фреско-икона[103], неке лесновске[104] и матеичке фреско-иконе[105] итд. Неке од њих носе епитете познатих икона-заштитница, данас несталих: у Љевишкој – Христос Хранитељ призренски.[106]

Посебно занимљиве су панданске фреско-иконе.[107] У Богородичиној цркви у Студеници, на пример, на западном пару пиластара под сликаним луковима представљени су св. Сава Јерусалимски и Јован Претеча.[108] Овде они имају посебно значење, јер је св. Сава дао да се живопишу његов имењак [redacted] монашки идеал, с једне стране, [redacted] Јован Претеча, кога савремени српски извори узимају као узор Симеона Немање, с друге стране (сл. 22).[109] Образованијим Србима с почетка XIII в. била је, изгледа, јасна ова симболика. И један други пример панданског представљања заокупља нашу пажњу. То су св. Петар и Павле, који се често својим местом везују за тематику улаза. Њихово приказивање у Богородици Љевишкој заједно са Христом Емануилом како благосиља, дугује, чини нам се, много портативној слици.[110]

И портрети Срба у средњем веку имају, особито у ктиторским композицијама, представе фреско-икона. Тако се, на пример, у Ариљу Христу са западне стране југозападног пиластра клањају са јужног зида Симон монах – Стефан Првовенчани, краљ Урош I и краљица Јелена, а са западне стране северозападног пиластра Симеон Немања.[111] Такође, и неки властеоски портрети имају фреско-иконе; у Белој цркви Каранској жупан Брајан на северном зиду приноси модел свога храма Богородици на западној стра-

---

[101] Л. Мирковић, *Иконографске студије*, Нови Сад 1974, сл. 112–113; Г. Бабић, *О живописаном украсу*, 39.

[102] Г. Бабић, *op. cit.*, 31.

[103] Ђ. Бошковић – В. Петковић, *Манастир Дечани*, т. CLIII, CLV.

[104] М. Татић-Ђурић, *Икона Богородице „Прекрасне“*, 345; *Id.*, *Из наше средњовековне мариологије*, 18.

[105] Н. Окуњев, *Грађа*, сл.19.

[106] Д. Панић – Г. Бабић, *op. cit.*, 57, т. XXVI.

[107] Овде, разуме се, има највише примера Христа и Богородице који се обично стављају на западни пар стубаца или уз улаз у наос.

[108] Д. Тасић, *Студеница*, 78–82, сл. на стр. 14; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, табла у боји XVI.

[109] Св. Сава је чак посетио гроб свог заштитника и тамо видео његов портрет, cf. Доментиан, *op. cit.*, 158. О Симеону Немањи као „Претечи који уводи у царство небеско“ cf. В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, 32.

[110] Д. Панић – Г. Бабић, *op. cit.*, 58, цртеж на стр. 127; М. Татић-Ђурић, *Икона апостола Петра [redacted] Павла у Ватикану*, Зограф 2, Београд 1967, 11–16.

[111] С. Петковић, *op. cit.*, сл. 25.

ни северозападног пиластра.[112] Изгледа да је слично некад било и у Добруну.[113] Можда је најилустративнији пример оваквог начина представљања портрет тепчије Градислава из Трескавца који је насликан на фасади његове капеле како Христу, представљеном у ниши над улазом, приноси модел своје капеле.[114] Ову целини бисмо могли заокружити већ поменутом ктиторском композицијом из Псаче, где ктитори приносе, свој модел представљеној икони св. Николе.[115] Према томе, може се закључити да је однос ктитора ■ патрона коме се модел приноси у XIV веку, бар што се тиче портрета ниже властеле, друкчији од онога кад су у питању ктитори-владари у XIII веку.[116] Изузмемо ли деспота Јована Оливера, најмоћнијег велможу Душановог времена, можемо рећи да моћ и углед српске властеле није била довољна да се прикажу на истој „равни" са својим патронима, већ су се илустровале њихове молитве упућене представама светих ликова на фреско-иконама.[117]

Коначно, не смемо пропустити да кажемо и да су поједине слике на фасадама, особито где су били тремови, у ствари фреско-иконе, као што то лепо показује фасада манастира Трескавца.[118] Можда би се могло говорити и о утицају посебно поштованих икона на представе патрона или славе храма које су смештане у нише изнад улаза.[119]

* * *

---

[112] М. Кашанин, *Бела Црква Каранска*, Београд 1925, 173, сл. 14. У овој цркви постоји за нашу тему још један занимљив портрет: непозната монахиња, можда један од ктитора, насликана је на зидном иконостасу како се моли Богородици Тројеручици, cf. С. Мандић, *Ктиторка из Беле цркве каранске*, Старинар н. с. IX–X, Београд 1956–59, 223–225.

[113] З. Кајмаковић, *Зидно сликарство у Босни и Херцеговини*, Сарајево 1971, 315.

[114] М. Глигоријевић, *Сликарство тепчије Градислава у манастиру Трескавцу*, Зограф 5, Београд 1974, 48–49.

[115] Cf. supra.

[116] За однос ктитора и светих личности код владарских портрета, cf. С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934, 75–79.

[117] Занимљив је портрет архиепископа Данила II који свој модел, посредством свога заштитника пророка Данила, приноси Богородици са Христом, фреско-икони која је на потрбушју лука јужног зида западног травеја Богородичине цркве у Пећи, cf. В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, сл. 55; cf. нап. 5.

[118] В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 73, сл. 78.

[119] На пример фреско-икона Богородице Чудотворке црногорске са подеом у лунети портала ■ у цркви ман. Матеича, cf. М. Татић-Ђурић, *Из наше средњовековне мариологије*, 18, сл. 2. Занимљиво је да и арханђел Михаило на коњу из лесновске припрате, cf. Millet – Velmans, *op. cit.*, Pl. 19, 41, много личи на стеатитску икону св. Димитрија из Кремља, cf. А. В. Банк, *Византийское искусство*, Ленинград–Москва 1966, сл. 150–151.

Прилазећи, на крају, [redacted] врло сложеним питањима односа иконе [redacted] фреске на плану стила, треба рећи нешто о намени, функцији и значају фреско-икона у декорацији живописа рађеним за Србе у средњем веку.

Усвојимо ли мишљење да су многе слике православног света одраз једноставнијих схватања и традиције од филозофско-теолошких схватања, онда би појава фреско-иконе, чини се, могла бити тиме објашњена. Већ намена [redacted] функција фреско-икона умногоме доприноси таквом разумевању овог феномена. Пре свега треба истаћи место фреско-иконе у једној декорацији доње зоне, при чему је значај хијерархијског реда представљених светих ликова у византијском декорационом систему од изузетне важности. Целим сликаним простором доминира Христос у тамбуру куполе, представљен као небеско биће, и треба га схватити не као слику, већ као истиниту појаву.[120] Јеванђеоске историјске композиције – Христов живот, страдања, чуда [redacted] параболе – припадају горњим зонама. Средње зоне су намењене илустрацијама Богородичиног циклуса [redacted] живота и страдања појединих светитеља; ово су такође историјске композиције. Доња зона је посвећена овоземаљским бићима – светитељима, онима који су постојали и оним измишљеним, легендарним. Међу њима су и, готово увек у облику фреско-иконе, Христос, Богородица, често са малим Христом и Јован Претеча.[121] Свима њима у доњој зони упућују се молитве, а посебно онима који оквиром [redacted] обрадом подсећају на икону, портативну слику која је свакако имала јачу моћ обраћања. Зато се ове слике разликују од оних историјских, које су за припросте вернике биле исто што и књига за учене, и где се однос посматрача и слике завршавао спознајом догађаја. Стварањем фреско-иконе процесу гледања [redacted] обраћања није било краја, јер је верник тек тада успостављао свој, лични однос са сликом, односно са ликом на слици. И тако, док су горње зоне намењене пре свега причи, доња зона је за духовно посматрање, што је било идентично молитви. О томе да су фреско-иконе у једном српском фреско-ансамблу биле предмет обраћања [redacted] молитве, говоре сасвим јасно, видели смо, и писани извори (cf. supra). Каква је то била моћ обраћања помоћу молитве описује Доментијан говорећи да се Св. Сава молио пред иконом Христа „сав онебесивши се душом светлом и бо-

---

120 M. Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne*, Paris MDCCCXLV, 423–424; O. Demus, *Probleme byzantinischer Kuppeldarstellungen*, Cahiers archéologiques XXV, Paris 1976, 101–108.

121 Ако су везани за олтарску преграду онда често имају значење Деизиса, cf. Г. Бабић, *О живописаном украсу*, passim.

гомисаоним умом прозре седмосветла небеса“.[122] Стварање фресака, дакле, није било намењено само пасивном посматрању, већ [redacted] молитви.[123] Чак [redacted] само ктиторство, судећи по натписима, између осталог, јесте молитва.[124] Па [redacted] портрети, нарочито онај непознате монахиње из Беле цркве Каранске[125], говоре да се фрескама упућују молитве (сл. 23).

Данас, не можемо чак ни претпоставити када је у Србији штафелајна слика дошла на иконостас. Судећи по сачуваним споменицима било је то почетком XIV века.[126] Читајући опет старе изворе, из којих сазнајемо да су у нас постојале иконе од самог поч. XIII века, не можемо им одредити место. Чини се, ипак, да за однос верника и слике тај датум [redacted] није толико битан, јер је обраћање и икони [redacted] фрескама у српској средини био паралелан процес у читавом средњем веку. Да би се успоставио тај однос, што је била суштина намене и функције фреско-иконе, потребан је био [redacted] посебан начин представљања. Баш тај паралелизам обраћања и икони [redacted] фресци довео је у старом српском сликарству до два метода саопштавања – икона као тема [redacted] фреско-икона. Од свог почетка српско зидно сликарство садржи оба ова облика, који су, нема сумње, одраз византијског начина. Међутим, представе икона у Студеници [redacted] Жичи имале су, показано је, и нека специфична, српска, обележја. Психолошком илузијом потенцирана је практична функција иконе, а портативношћу је наглашен објект култа. Ово је био одраз српске ревалоризације иконе којом је у сликарству потврђена хришћанска правоверност. У вези с тим не треба заборавити да су прве српске зидне декорације с почетка XIII века изведене под надзором Св. Саве, тада сигурно најугледнијег црквеног лица тадашње српске државе, што је, у ствари, било поштовање правила VII васељенског сабора.[127] И фреско-икона психолошком илузијом подвлачи практичну функцију портативне иконе, с тим што су средства изражавања нешто друкчија, рекли бисмо богатија. Фреско-икона, пре свега, има свој специфични оквир, који је каткад прави – лук од штука или камена који почива на колонетама, ниша са орнаментима на рубу, каткад илузионистички – слика-

---

[122] Доментиан, *op. cit.*, 108. за тумачење овог места cf. С. Радојчић, *Злато у српској уметности XIII века*, Зограф 7, Београд 1977, 33–34.

[123] С. Радојчић, *op. cit.*, 34.

[124] С. Мандић, *Древник, записи конзерватора*, Београд 1975, 48–64; cf. и приказ ове књиге В. Ј. Ђурић, Зограф 7, Београд 1977, 99.

[125] С. Мандић, *Ктиторка из Беле цркве каранске*, сл. 2.

[126] S. Radojčić, *Ikone sa Balkana*, LXI.

[127] G. Ostrogorski, *Les décisions du Stoglav au sujet de la peinture d'images et les principes de l'iconographie byzantine*, Recueil Uspensky I (1930), 407–408.

ни лук на стубићима, а када је фреско-икона одређена природним оквиром зидног платна на којем се слика – ступци и пиластри.[128] Коначно, [redacted] сликарска обрада ових светих ликова често се издваја од осталих у истој декорацији. Они су финије и прецизније урађени, што их још више приближава техници иконописа, и допушта нам да их данас и у стилском погледу посебно посматрамо.

Значај фреско-иконе у српској средњовековној уметности у целини је вишеструк, а најважније у односу на стилска кретања старог сликарства. Живопис [redacted] иконе рађене за Србе у средњем веку пролазе отприлике исте етапе стилског развоја, од уметности касних Комнина до познатих решења у уметности последњих Палеолога. Овај паралелизам развоја може се пратити кроз готово целокупно српско сликарство, захваљујући пре свега оним ствараоцима који су иза себе остављали уметничка дела истовремено у обе технике. Већ XIII век, иако нема сачуваних портативних слика, показује да се доње зоне неких цркава, Сопоћана [redacted] Ариља[129], на пример, раде иконописним маниром, тако да се може претпоставити да су их радили сликари икона. У XIV веку ова појава је још уочљивија. Поменимо радионицу која ради за краља Милутина[130], лесновског мајстора доње зоне наоса[131], дечанску сликарску групу[132], митрополита Јована Зографа [redacted] његовог брата Макарија јеромонаха[133], и охридске сликаре друге половине овог века[134] који истовремено раде [redacted] фреске и иконе. Дела наведених мајстора каткад су ближа сликарском говору зидне слике – Дечани[135], а каткад иконописном изразу – Јован Зограф.[136] Српско сликарство, као уосталом [redacted] византијско, повремено је тражило широка зидна платна, али некада је икона имала водећу улогу. Нарочито од ренесансе Палеолога, чини ми се, зидно сликарство све је ближе иконопису и минијатури, због смањивања формата [redacted] извесног интимизма самог простора у који [redacted] на који се слика смешта. Није без разлога

---

[128] Г. Бабић, *op. cit.*, passim; S. Radojčić, *op. cit.*, LXI.

[129] С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, 80.

[130] Од Михаила и Евтихија нису се сачувале иконе рађене за Србе, сем фреско-икона у Ст. Нагоричину, али зато њих имамо из њихове охридске делатности – Јеванђелист Матеј и Вазнесење, cf. П. Миљковиќ-Пепек, *Делото на зографите Михаило и Еутихиј*, Скопје 1967, т. CLXXXIV, CLXXXVIII.

[131] В. Ј. Ђурић, *Иконе из Југославије*, Београд 1961, 35–36; S. Radojčić, *Die serbische Ikonenmalerei*, 78.

[132] В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 33–35.

[133] *Id.*, *Радионица митрополита Јована Зографа*, Зограф 3, Београд 1969, 18–33.

[134] Id., *Иконе из Југославије*, 28–30.

[135] *Ibid.*, 34.

[136] С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, т. XLIII и 97.

више пута подвлачена веза оног иконописног дела стваралаштва Јована зографа и потоњег сликарства моравске школе. Фреске Ресаве а посебно Каленића по истанчаној употреби боје и финоћи обраде облика казују да је иконопис постао елитни носилац стила. Тако се у старој српској уметности, у временима када се топила српска средњовековна држава, завршио изузетно занимљив развој односа фреске и иконе. На почетку икона се појавила као представа, на крају она је овладала фреском. У том процесу фреско-икона је имала значајну улогу.*

* (Овај рад је завршен септембра месеца 1977. године.)

DIE FRESKOIKONEN DES MITTELALTERS BEI DEN SERBEN

Die bisherigen Studien über die Freskoikonen in der byzantinischen und altserbischen Malerei des Mittelalters haben bei weitem nicht alle Betrachtunsweisen in Erwägung gezogen. Unsere Untersuchung bezieht sich auf das Erscheinen dieser Ikonen und ihrer Gattungen, ihre Erwähnung in zeitgenössischen Urkunden, ihre Bedeutung im dekorativen System der Kirchen, wie auch auf das schwierige Verhältnis der Technik der Ikonenmalerei zur Technik des Freskobildes, was in der serbischen Malerei von besonderer Wichtigkeit war.

Die Ikone als Thema und stilistischer Ausdruck ist in der serbischen Wandmalerei ein ausnehmend interessantes Phänomen, namentlich das Verhätnis der Ikone – eines tragbaren Kultbildes – zur Freske, das von zwei Gesichtspunkten aus betrachtet werden kann: von dem der Ikonographie und dem des Stils. Drei wesentliche Gruppen sind dabei zu unterscheiden: die erste Gruppe bilden Darstellungen der Heiligen einzlen oder im Rahmen der Szenen, die zweite Gruppe bilden Freskoikonen, und die dritte diejenigen Fresken, die in ihrer rein stilistischen Eigenart – vorzüglich in der Behandlung des Inkarnats - ihren ikonomalerischen Ursprung verraten. Diese dritte, wie übrigens auch die zweite Gruppe, beziehen sich vor allem auf die niedere Zone der stehenden Figuren in der Kirchendekoration der Orthodoxsen, was im Einklang mit der ungeschriebenen Regel der mitteralterlichen Meister steht, die sichbarsten Bilder einer Kirche um so feiner auszumalen.

Neben den gemeinsamen Eigenarten, anwesend im allgemeinen in der Wandmalerei der Orthodoxen, sind hier auch einige rein serbische Auffasungen der Darstellung der Ikonen und Freskoikonen herangezogen. So z. B. bei den eizelnen an Haken befestigten Porträten der heiligen Kirchenväter in den Klöstern Studenica und Žiča potenziert man durch psyschologische Illusion praktische Funktion der Ikone und durch die tragbare Form betont man den Gegenstand des Kultes. Dies war der Ausdruck einer serbischen Bewertung der Ikonen, wodurch in der Malerei die christliche Orthodoxie bestätigt wurde, was auch im zeitgenössischen Schrifttum zu finden war.

Aus alten serbischen Biographien erfährt man, dass die Freskoikonen gleichbedeutend mit den tragbaren Kultbildern waren: die serbischen Herrscher (Milutin, Stefan Dečanski, Dušan) beten sie an, bitten bei ihnen um Hilfe und verzieren sie. Man hat ausserdem bemerkt, dass ein breites Repertoir der Freskoikonen in der serbischen Malerei des Mittelalters vorhanden war, dass aber in erster Linie diejenigen Heiligen behandelt wurden, die bei den Serben besondere Verehrung

genossen, wie die Heiligen Stefan, Nikolaus, Sabbas von Jerusalem, Johannes der Täuffer,

Bei der Erforschung der Bestimmung, Funktion unf Bedeutung der Freskoikonen im serbischen Dekorationssystem ging man von der Ansicht aus, dass viele Bilder der orthodoxen Welt ein Ausdruck einfacher Auffassung und Tradition waren. Hier wurde besonders hervorgehoben, dass Freskoikonen sich in der niederen Zone befinden, denn sie war der sinnenden Betrachtung zugedacht, was mit dem Gebet identisch war. An alle Heiligen der niederen Zone richtet man Gebete, namentlich an diejenigen, die durch künstlerische Behandlung und Rahmen an Ikonen erinnern, ein tragbares Bild, das wohl eine stärkere Kraft der Bekehrung besass. Die Freskoikonen in der serbischen mittelalterlichen Kunst hatten mehrfache Bedeutung, die wichtigste jedoch bezieht sich auf stilistische Wandlung unserer altem Malerei. Die Malerei und die Ikonen, für Serben verfertigt, durchlaufen ungefähr gleiche Etappen des Stilwandels dank vor allem denjenigen Meistern, die gleichzeitig Kunstwerke beider Techniken verwirklicht haben. Die serbische wie auch die byzantinische Malerei verlangte zeitweise breite Wandflächen, doch hatte einstig die Ikone führende Rolle inne. Namentlich seit der Renaissance der Paläologen nähert sich, wie mir scheint, die Freskomalerei der Ikonenmlerei und der Miniatur infolge der Verringerung des Formats und einer gewissen Intimität des Raumes selbst, worin das Bild seinen Platz fand. Mit gutem Grund hat man mehrmals Beziehung jenes ikonomalerischen Teils der Schöpfungen Johannes des Zographen zu der Morava-Schule hervorgehoben. Die Fresken des Klosters Resava (Manasija) und besonders diejenigen des Kalenić zeigen, dass die Ikonenmalerei damals der auserlesene Träger des Stils geworden ist. So vollzog sich in der alten serbischen Kunst in der Zeit des Hinschwindens des serbischen mittelalterlichen Staates die ausnehmend interessante Entwicklung der Beziehung zwischen dem Freskobild und der Ikone. Am Anfang erscheint die Ikone als Darstellung, am Ende beherrscht sie die Freske. Im Laufe dieses Vorgangs spielte die Freskoikone eine bedeutnde Rolle.

Сл. 1. Призрен, Богородица Љевишка, персонификација Старог завета

Сл. 2. Призрен, Богородица Љевишка, персонификација Новог завета

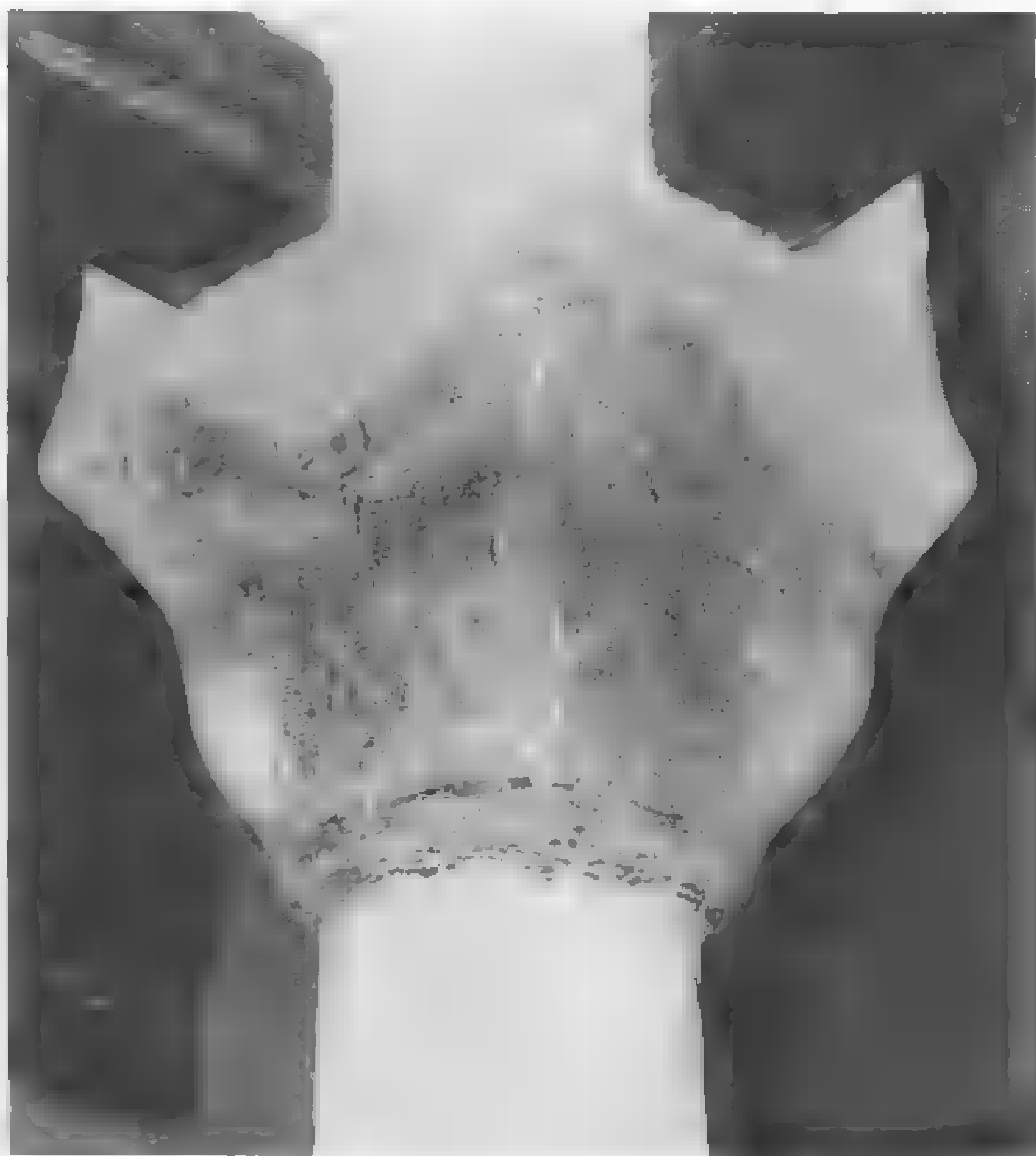
Сл. 3. Сирмијум, саркофаг, неидентификовани покојник

Сл. 4. Студеница, Богородичина црква, свети Мартирије

Сл. 5. Милешева, пророк Јана

Сл. 6. Пећ, Свети Апостоли, свети Астије

Сл. 7. Нова Павлица, северозападни капител



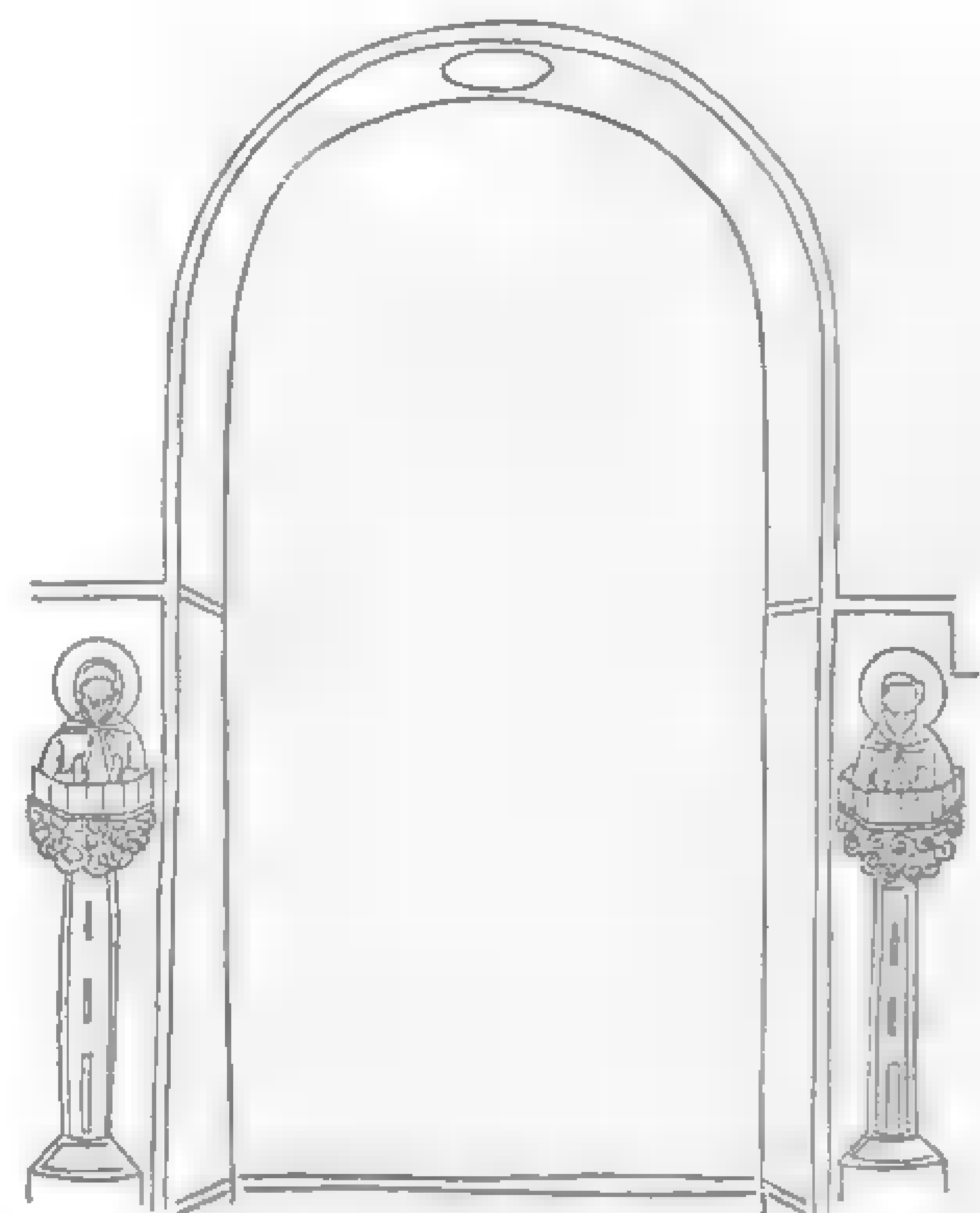
Сл. 8. Нова Павлица, југоисточни капител

Сл. 9. Цариград, Археолошки музеј, Океан на капителу

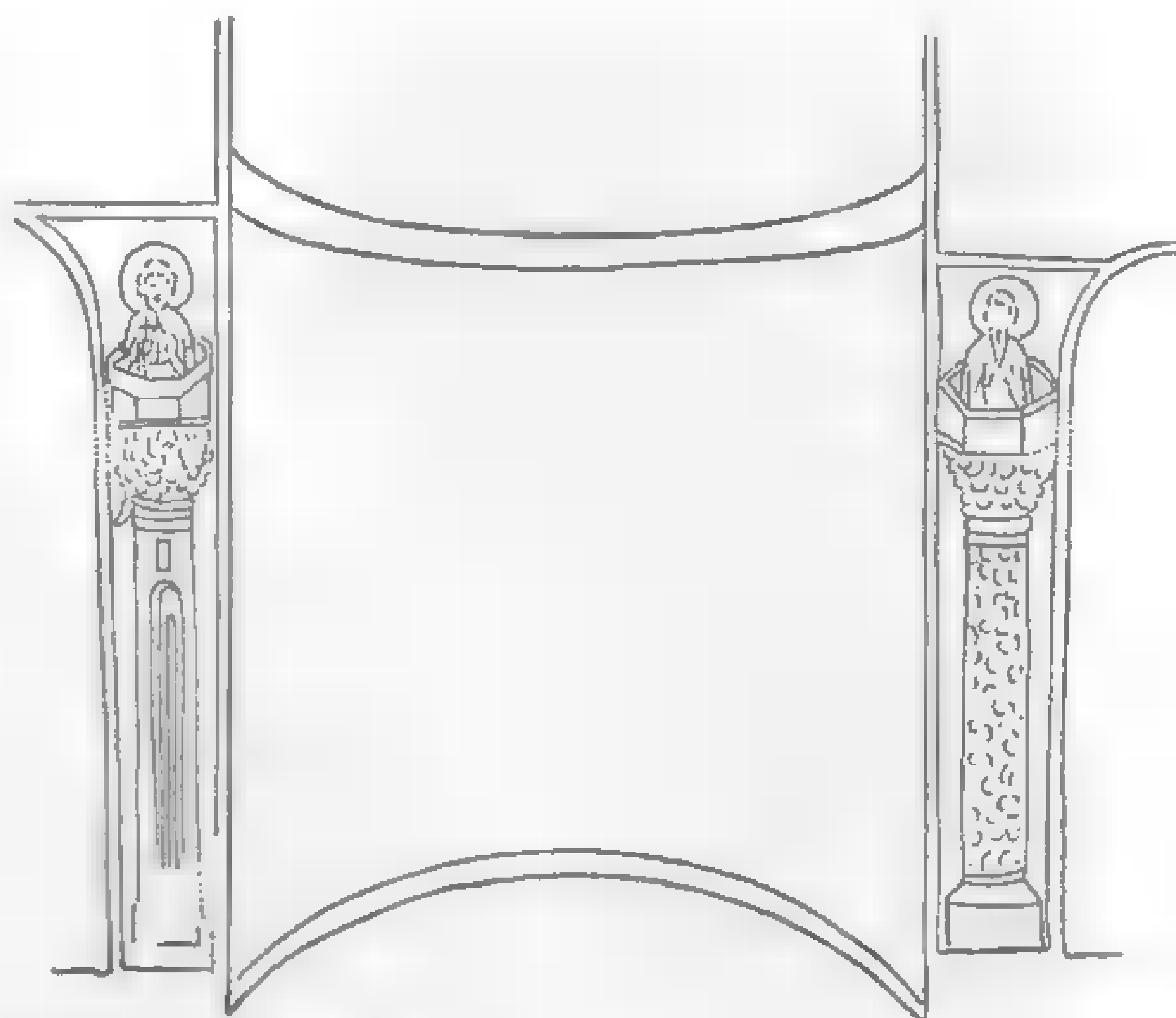
Сл. 10. Љубостиња, Исцељење раслабљеног, Океан (фото Д. Тасић)

Сл. 12. Лесново, припрата, св. Христофор, 1349. (фото Смиљка Габелић)

Сл. 11. Пећ, црква Светог Николе, св. Симеон Столпник, 1674. (фото Вилијам Тејлор Хостетер)



Сл. 13. Богородичина црква у Студеници. св. Симеон столпник и св. Алимпије столпник уз гроб св. Симеона Немање (цртеж Д. Тодоровић)



Сл. 14. Заум, св. Симеон столпник и св. Данило столпник, на тријумфалном луку (цртеж Д. Тодоровић)

Сл. 15. Св. Петар у Расу, св. Симеон столпник поред улаза

Сл. 16. Лесново, непознати столпник и архијереј испред и иза првобитне олтарске преграде

Сл. 17. Богородичина црква у Студеници, свети Сава Јерусалимски, 1208/1209.

Сл. 18. Црква Светог архангела Михаила у Леснову, свети Димитрије, око 1346.

Сл. 19. Милешева, наос, представа светих Бориса и Глеба, око 1221–1222. године (фото Републички завод за заштиту споменика културе – Београд)

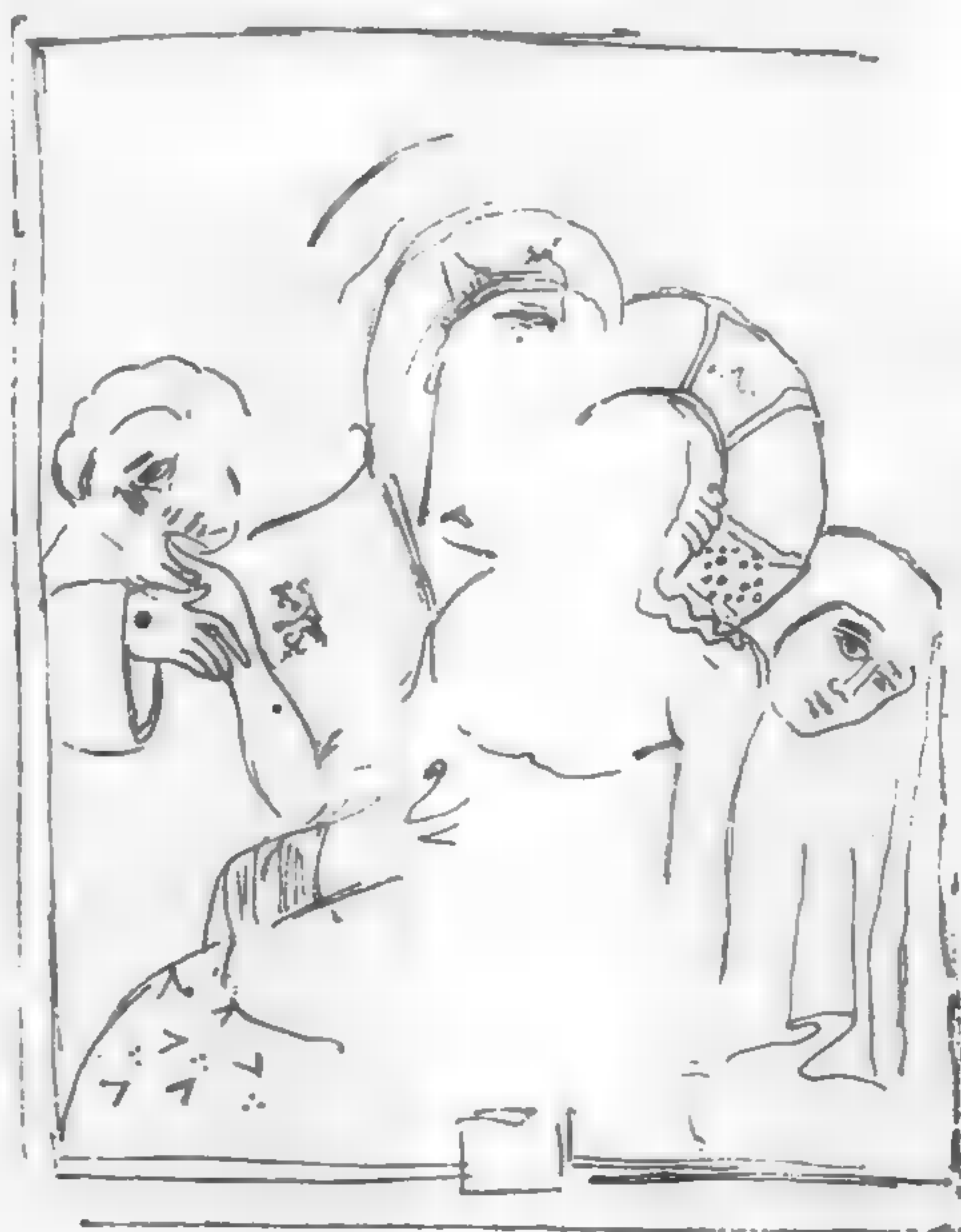
Сл. 20. Милешева, наос, реконструисани натпис уз светог Бориса (цртеж Драгомира Тодоровића)

Сл. 21. Пећ, Свети Апостоли, Западни зид цркве

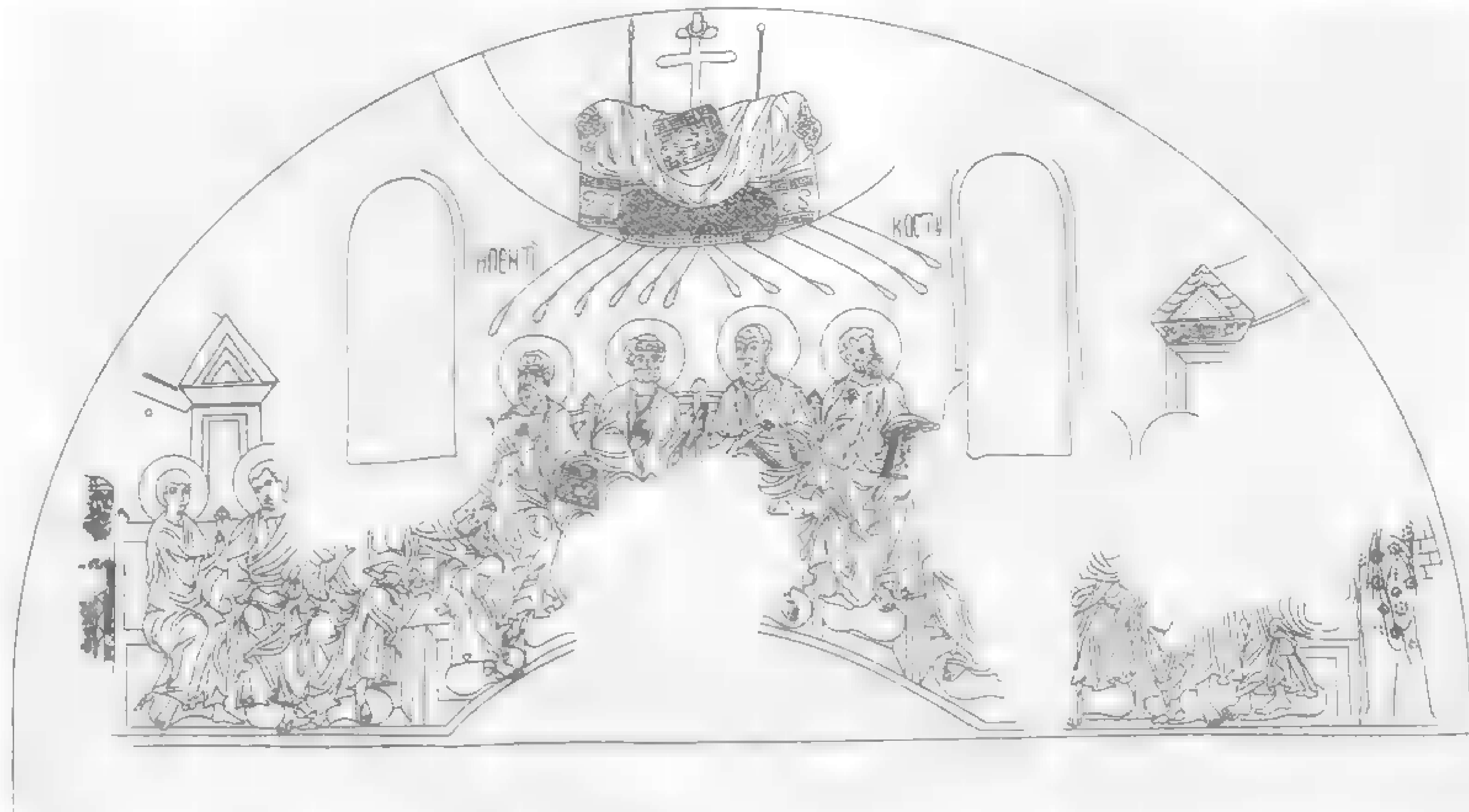
Сл. 22. Студеница, Богородичина црква. фреско-икона св. Јована Претече

Сл. 23. Каран, Бела црква. фреско-икона Богородице Тројеручице

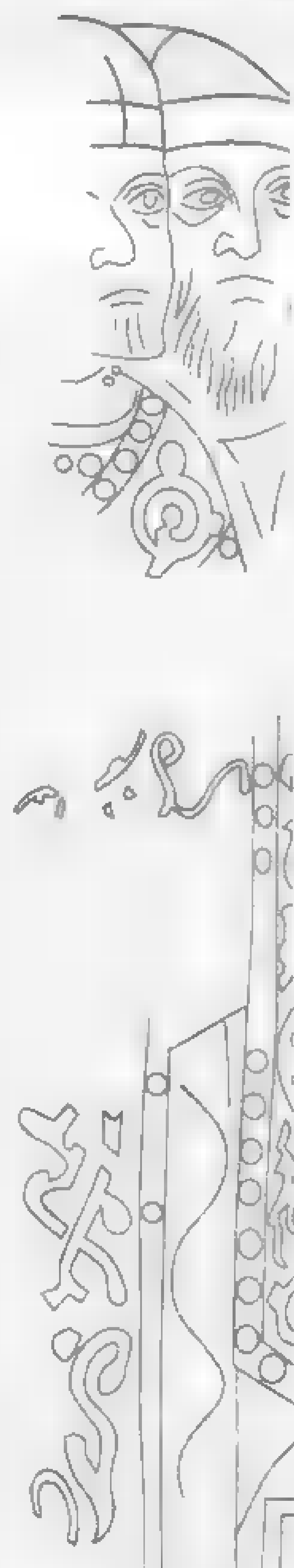
Сл. 24. Новгород, Благовештање на Городишту, протезис. Мртви Христ са Богородицом и св. Јованом, крај XIV или почетак XV века (цртеж Д. Тодоровић по Л. И. Лифшицу)



Сл. 25. Дечани, икона, Богородица са Мртвим Христом, св. Јованом Богословом и мироносицом, крај XIV или почетак XV века (цртеж по Л. Мирковићу)



Сл. 26. Ђурђеви ступови у Расу, око 1175. Силазак Светог Духа на апостоле, компјутерска графика на основу фото-документације (Јасмина Илић)



Сл. 27. Ђурђеви ступови у Расу, око 1175. Силазак Светог Духа: детаљ, Апостоли и „људи, племена и језици“, компјутерска графика на основу фото-документације (Јасмина Илић)

Сл. 28. Ђурђеви ступови у Расу, око 1175, Силазак Светог Духа на апостоле: детаљ, Апостоли и „људи, племена и језици“ (фото Народни музеј у Београду)

Сл. 29. Дечани, Силазак Светог Духа на апостоле

Сл. 30. Кучевиште, Свети Спас, Силазак Светог Духа на апостоле

Сл. 31. Морача, проскомидија, Премудрост са Даровима Светог Духа и пророцима, после 1617.

Сл. 32. Морача, проскомидија, Трпеза Премудрости, после 1617.

Сл. 33. Илија Москос, икона светог Трифуна, 1658.

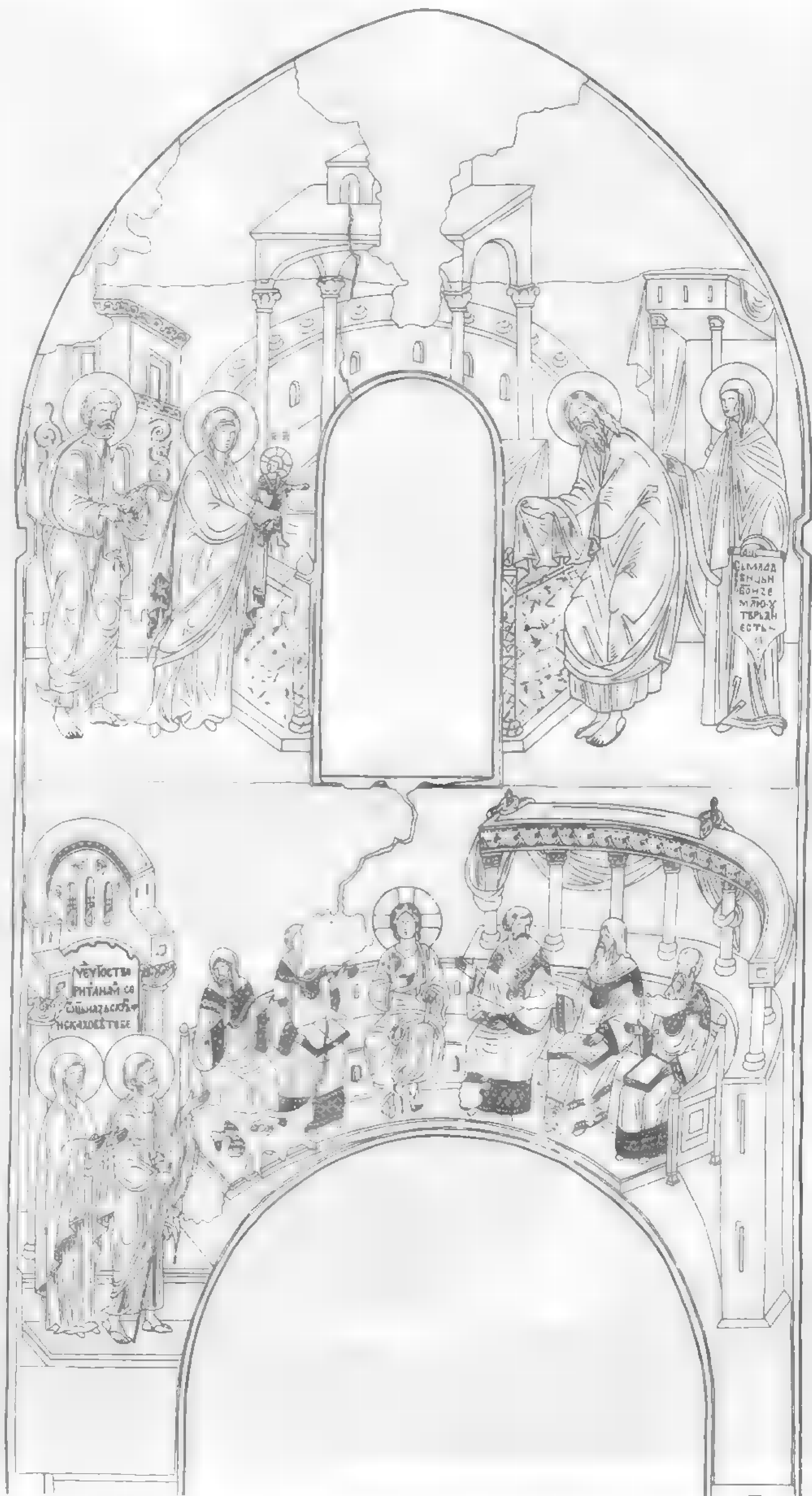
EGES CIVITATIS
CATHARI.
bus, & vt Respublica seipsam, & Populos subiectos admodum
Illustris illa Communitas diu Rexit.
VT SERENISSIMO VENETIARVM DOMINIO
sponte submissa regendam obtinuit.
Cum Indicibus Rubricarum Secundum ordinem Alphabeti.

CVM PRIVILEGIIS.

Сл. 34. Которски статут, насловна страна, 1616.

Сл. 35. Ђурђеви ступови, Драгутинова капела, Света Тројица, јужни зид

Сл. 36. Ђурђеви ступови, Драгутинова капела, источни зид, свети Убрус



Сл. 37. Сопоћани (1263–1268), јужни зид поткуполног простора (цртеж Б. Живковић)

Две занимљиве представе Мртвог Христа у српском зидном сликарству средњег века

О необично занимљивој и у сваком погледу вишеслојној теми Мртвог Христа у свету и код нас написано је већ веома много.[1] У зависности од стања истражености свако време је дало неки свој допринос бољем разумевању овог проблема. Један од најзаслужнијих свакако је Виктор Никитич Лазарев, који је 1958. у познатом раду о коваљевском сликарству, између осталог, и ово закључио: „Нема дефинитивно никаквих основа за мишљење да је најзрелија варијанта композиције 'Не ридај мене Мати' створена под италијанским утицајем. Она се логично искристалисала из чисто византијског језгра, у основи којег је лежала скраћена и упрошћена схема Распећа, касније обогаћена цртама које су узете из Скидања с крста. Вероватно

---

[1] Од обимне литературе о различитим типовима Мртвог Христа из православног света за ову прилику издвајамо G.Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile*, Paris 1916, 483–488; J. Myslivec, *Dvě studie z dějin byzantského umění*, Praha 1948, 13–52; В. Н. Лазарев, *Ковалевская роспись и проблема южнославянских связей в русской живописи XIV века*, Ежегодник Института истории искусств 1957, Москва 1958, 250–254 (= *Id.*, *Русская средневековая живопись*, Москва, 1970, 244–249); D. I. Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz*, München 1965, 197–289; S. Dufrenne, *Images du décor de la Prothèse*, REB 26 (1968), 297–310; W. Mersmann, *Schmerzensmann*, Lexikon der christlichen Ikonographie, IV, Rom – Freiburg – Basel – Wien, 1972, col. 87–95; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 198, 198; R. Hamann-Mac Lean, *Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen 1976, 62–68; H. Maguire, *The Depiction of Sorow in Middle Byzantine Art*, DOP 31 (1977), 160–166; М. Татић-Ђурић, *Пијета са Јованом и Јосифом Ариматејским*, Зборник Народног музеја IX–X, Београд MCMLXXIX, 555–558; H. Belting, *An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorows in Byzantium*, DOP 34–35 (1980/1), 1–16; *Id.*, *Das Bild und sein Publikum*, Berlin 1981, 142–198; T. Velmans, *Le décor du sanctuaire de l'église de Calendžikha*, CA 36 (1988), 156–158; D. Simić-Lazar, *Le Christ de Pitié vivant. L'exemple de Kalenić*, Zograf 20 (1989), 81–91; *Id.*, *Kalenić et la dernière période de la peinture byzantine*, Skopje–Paris 1995, 85–99.

је ово усложњавање иконографског типа који нас интересује произашло у Србији, одакле је оно пренето у Русију“.[2] У напомени је Лазарев ■ ово саопштио: „Уколико је на српском тлу сачувано посебно много представа Скидања и Полагања у гроб (В. Н. Лазарев мисли и Оплакивања, прим. И. М. Ђ.), у којима је Марија приљубљена уз Христа, утолико је основано мислити да је композиција ‘Не ридај мене Мати’ сачињена у својој зрелој форми на српском тлу“.[3] Сасвим разумљиво, о неким ставовима изнетим у претходна два цитата могуће је дискутовати, што је и чињено. Нарочито је расправљано о генези представе Мртвог Христа уз кога је приљубљена Богородица, при чему су, као ■ код Лазарева, истицане сцене Распећа, Скидања с крста, Оплакивања, па ■ Полагања у гроб. Исто тако, давно је превазиђена теза о италијанском утицају на формирање ове теме. Ипак треба поменути, кад је реч о неким примерима из поствизантијског доба, да се може говорити о западњачком утицају.[4] Малу у вези с овим питањем унели су Јозеф Мисливец ■ Деметриос Палас, којима изгледа није била доступна стара фотографија представе Мртвог Христа са приљубљеном Богородицом из протезиса цркве Благовештења на Городишту у Новгороду (сл. 24).[5] Тако Ј. Мисливец повезује Городиште и Волотово саопштавајући да је „симетрично са Богородицом представљен Јован Богослов“[6], што не одговара стању, пошто је на Городишту у средини Мртви Христ са приљубљеном Богородицом а симетрично су постављени свети Јован Богослов и свети Иродион. С друге стране, пример са Городишта, који се датује у крај XIV или почетак XV века[7], стављен је у изврсној Паласовој студији у трочлану групу – Dreigruppe[8] – такве комбинације налазимо на пример у Ковањеву[9] или Цаленџихи[10], где су раздвоје-

[2] В. Н. Лазарев, *op. cit.*, 251. Назив „Не ридај мене мати“ у овом цитату треба схватити условно – као представу Мртвог Христа са приљубљеном Богородицом. Сасвим је друго питање литерарне основе по којој је у руској средини ова представа добила име, cf. D. I. Pallas, *op. cit.*, 230–231.

[3] В. Н. Лазарев, *op. cit.*, 274, нап. 49.

[4] D. I. Pallas, *op. cit.*, 216; З. Ждраков, *Стенописите на църквата „Свети Петър и Павел“ в Търново от XV век ■ критската живопис ■ светлината на новите проучвания*, Проблеми на изкуството 4 (София 1991), 50–56.

[5] Л. И. Лифшиц, *Монументальная живопись Новгорода XIV – XV веков, Москва* 1987, 513, сл. на стр. 344.

[6] J. Myslivec, *op. cit.*, 18. Уз то, када говори о типу Мртвог Христа са приљубљеном Богородицом J. Myslivec, cf. *Ibid.*, 22, не помиње Городиште, већ као најстарији пример наводи фреску из протезиса пећинске цркве „Светог Атанасија“ код села Нивице на Преспи; о овом примеру cf. Infra.

[7] Л. И. Лифшиц, *op. cit.*, 513.

[8] D. I. Pallas, *op. cit.*, 223–224.

[9] Cf. infra.

[10] Cf. infra.

ни Христ, Богородица и свети Јован Богослов. За двочлану групу – Zweiergruppe, за Мртвог Христа са приљубљеном Богородицом, Палас је навео познату икону из збирке Хорн у Фиренци, коју је он датовао у XVI столеће.[11] Пошто ово датовање, по нашем мишљењу, треба прихватити, излази да је до сада из средњег века позната једино поменута представа са Городишта. Остали бројни примери овог типа Мртвог Христа, често навођени и коментарисани, несумњиво су из поствизантијског доба.[12] На крају овог увода вратимо се још једном претпоставци В. Н. Лазарева да је посебан иконографски тип Мртвог Христа са приљубљеном Богородицом настао у Србији. Одмах да кажемо да је претпоставка била на месту [redacted] да је српска средина крајем XIV или почетком XV века заиста дала важан допринос развоју ове теме.

Расправни део почећемо општепознатом чињеницом да светска византологија може бити упозната са нашим споменичким наслеђем само преко радова ове средине. Због тога смо пре пет година у оквиру пројекта „Уметност Србије и српског народа“[13] намерили да саставимо Речник иконографије српских цркава до средине XV века, у коме би биле пописане све теме. Већ на самом почетку теренских провера испоставило се оно што се уосталом [redacted] раније знало. Добар део грађе није уопште објављен, а оно што је

---

[11] D. I. Pallas, *op. cit.*, 224–225, нап. 684. Могуће је, разуме се, навести још сличних примера који потврђују датирање Д. И. Паласа, cf. P. Angiolini Martinelli, *Icone postbizantine in Italia Settentrionale*, Milion. Studi e ricerche d'arte bizantina, Roma 1988, 373, tav. I, 2.

[12] Овде треба приметити да су истраживачи неретко, ваљда због непознавања изворног материјала, изостављали датирања појединих примера Мртвог Христа, те је често долазило до мешања представа из византијског и поствизантијског времена. Такође, за неке поуздано средњовековне примере писало се као да је реч о Мртвом Христу у гробу, иако на тим сликама нема гроба. Да се заиста није правила разлика, показује J. Myslivec, *op. cit.*, 13–52, који је своју познату студију насловио „Христ у гробу“, а у њој се расправља о свим представама Мртвог Христа; о представама у гробу посебно код D. I. Pallas, *op. cit.*, 262–267. Једна од представа која се у старијој литератури помиње је из пећинске цркве „Светог Атанасија“ код села Њивице на обали Преспанског језера, [redacted] о њој данас једино сведочи опис Павела Николајевича Миљукова, cf. П. Н. Милюковъ, *Христианскiя древности Западной Македонiи*, Известiя Русскаго археологическаго института въ Константинополѣ IV (София 1899) 58, пошто она, на пример, није забележена код С. Пелеканидиса, Βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινα μνημεῖα τηῆς Πρέσπας, Θεσσαλονίκη, 1960 или Н. Муцопулоса, The Churches of the Prefecture of Florina, Thessaloniki 1966. Реч је о представи Мртвог Христа у гробу са приљубљеном Богородицом, за коју J. Myslivec, *op. cit.*, 19, каже да је „пресликана“, а ставља је уз други преспански пример из цркве Панагије Порфире, cf. N. Moutsopoulos, *op. cit.*, Fig. 14, који је свакако из XIV века.

[13] Пројекат „Уметност Србије и српског народа“ финансира се из средстава Министарства за науку [redacted] технологију Републике Србије.

објављено – садржи многе празнине. У том смислу посебно место припада теми Мртвог Христа. И данас се, на пример, може прочитати да је Мртви Христ остао у протезисима следећих цркава Моравске Србије: „у Новој Павлици (до 1386/7), Рамаћи (1392/3), Јошаници (око 1400), Руденици (1402–1405), Копорину (после 1402) и Каленићу (око 1418)“.[14] Међутим, он се сачувао у ниши протезиса у Горњој Каменици, која је осликана 1457. г. по жељи деспота Лазара Бранковића[15], а сва је прилика да је био представљен и у ниши протезиса цркве Преображења (данас Светог Стефана) у Липовцу, у сликаном програму који је 1398/1399. г. поручио монах Герман.[16] Такође, када се говори о моравским примерима, не прави се никаква разлика, па се може стећи утисак да је реч углавном о истим представама Мртвог Христа, што не одговара стању. У Јошаници и Рамаћи уз Христа је приљубљена Богородица, и тај податак, узимајући у обзир оно што је претходно речено, има изузетан значај.

---

[14] D. Simić-Lazar, *Le Christ de Pitié*, 81; *Id.*, *Kalenić*, 85 (оба рада са старијом литературом, нарочито за моравске примере). У српској средини се још од друге половине XIII столећа поручују представе Мртвог Христа: Сопоћани (око 1265), cf. В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1991, 154, сл. на стр. 115; Градац (око 1375), G. Millet – A. Frolow, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie*, II, Paris 1957, Pl. 50,2, 51, 4; Свети Димитрије у Пећи (око 1345), cf. Г. Суботић, *Црква Светог Димитрија у Пећкој патријаршији*, Београд 1964, сл. 46–47; Марков манастир (1376/1377), cf. G. Millet – T. Velmans, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie*, IV, Paris 1969, Pl. 99, fig. 180–181. Овом списку примера, који су иначе били узимани у обзир приликом расправа о Мртвом Христу, cf. нашу напомену 1, треба додати и представу из нише протезиса у параклису Светог Николе на Меникејској Гори код Сера (око 1363–1364), у задужбини српског велможе Николе Радоње Бранковића, cf. А. Ксингопулос, *Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Προδρόμου παρὰ τὰς Σέρρας*, Θεσσαλονίκη 1970, 68–69, πίν. 56. О овом сликарству cf. I. Đorđević – E. Kyriakoudis, The *Frescoes in the Chapel of St Nicholas at the Monastery of St John Prodromos near Serres*, Cyrillomethodianum VII (Thessaloniki) 1983, 167–234.

[15] По нашим белешкама. О овим фрескама cf. В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 105, 226.

[16] Данашњи изглед Мртвог Христа у Липовцу је из четврте деценије XX века, када је ова црква последњи пут осликана. Међутим, зограф нашега доба морао је затећи стари, вероватно доста руиниран, живопис, пошто се види да је „поновио“ првобитно сликарство и у програму и у стилу. О томе говори и пример Мртвог Христа, који пре свега опонаша друге моравске слике ове теме, а да је нови сликар заиста знао да се у првобитном слоју налазио Мртви Христ, показује од њега остављени мали комад фреске на коме се запажају делови лакта и подлактице савијене Христове десне руке (по нашим белешкама). На овај пример упозорио нас је колега др Владислав Ристић, коме дугујемо захвалност.

Фреске у цркви Светог Николе у Јошаници недалеко од Јагодине (раније Светозарево) откривене су 1969–1970 године.[17] Први извештај о овом открићу сачинио је Радомир Николић, који је саопштио да се у ниши проскомидије, испод слоја живописа из XVIII века, налази „Pieta".[18] Не знамо шта је Николић подразумевао под појмом „Pieta", али знамо да су овде сачувани део Христовог попрсја, део нимба [redacted] косе, леви крак крста и, што је најважније, рука Богородице на Христовом левом рамену.[19] Дакле, у Јошаници је по жељи једне непознате властеоске породице на самом крају XIV столећа[20] сачињен посебан вид Мртвог Христа. На другој страни, у цркви Светог Николе у селу Рамаћи код Страгара, односно Крагујевца, опет крајем XIV века, по поруџбини непознатог свештеника [redacted] непознате властеоске породице изведена је у протезису иста представа Мртвог Христа. И ове фреске су откривене после Другог светског рата, 1955–1958 г.[21] У првом извештају Драге Михаиловић[22] ова драгоцена слика није поменута, док је у монографском раду Бранке Кнежевић само речено: „У ниши проскомидије је готово пропала слика Imago pietatis, са остацима сигнатуре ıc".[23] Сасвим је тачно да је слика „пропала", али се могло саопштити и више. Запажају се део Христовог торза, Христове прекрштене руке, његова прободена лева шака, крв на његовој десној руци, делови Богородичиног мафориона [redacted] нимба, Богородичини прсти на мишици Христове десне руке, као [redacted] део десног крака крста. Дакле, из средњег века, поред новгородске цркве Благовештења на Городишту, остале су сачуване и две српске представе Мртвог Христа са приљубљеном Богородицом.

---

[17] Р. Николић, *Прилог проучавању живописа манастира Јошанице*, Саопштења IX (Београд 1970), 129.

[18] *Ibid.*, 132.

[19] Преко ове слике је у XVIII веку изведен нов слој живописа, са представом Христа у путиру и исписаним помеником, cf. *Ibid*, 132.

[20] Cf. В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 98, 224, који датира ове фреске у време око 1400. г. Постоји [redacted] друго мишљење, cf. Д. Војводић, *Владарски портрети српских деспота*, Манастир Ресава. Историја [redacted] уметност, Деспотовац 1995, 81, који се позива на Б. Цветковић, *Прилог најстаријој историји цркве у Јошаници*, Зограф 24 (Београд 1995), 69–81 где је ово сликарство датирано у време деспота Ђурађа Бранковића.

[21] Cf. *Културно наслеђе Србије*, Галерија САНУ – каталог бр. 40, Београд 1982, 77.

[22] Д. Михаиловић, *Црква у Рамаћи – нови споменик сликарства Моравске школе*, Саопштења I, Београд 1956, 147–155.

[23] Б. Кнежевић, *Црква у селу Рамаћи*, Зборник за ликовне уметности (= ЗЛУ) 4 (Нови Сад 1968), 132. О овом сликарству cf. В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 97–98, 224. За датирање cf. Г. Бабић, *О портретима у Рамаћи и једном виду инвеституре владара*, ЗЛУ 15 (1979), 151–176.

На овом месту могао би бити завршен наш кратак извештај. Међутим, приликом провере историографије, као и приликом увида у материјал који нам се нудио за аналогије, приметили смо постојање нових могућности тумачења генезе најзрелије варијанте иконографског типа Мртвог Христа. Пре тога једна напомена. Јошаничка декорација маленог простора протезиса не указује на везу са представом Мртвог Христа у ниши[24], али се та веза види у протезису Рамаће.[25] На северном зиду насликани су свети Јован Претеча Кефалофорос и два ђакона: свети Никанор (слави се 28. јула)[26] ■ свети Никон (слави се 23. марта)[27]. Сви су окренути ка ниши протезиса. Појава сасвим ретких слика светих Никанора ■ Никона има своје објашњење. Свети Никанор је страдао на исти дан када и свети Стефан Првомученик[28], који се иначе посебно истиче сликама у Рамаћи[29], па ■ овде у протезису[30], а свети Никон се слави, по једном синаксару с почетка XIV века (Paris. Coislin 223 из 1301. г.), заједно са успоменом на Распеће, односно Скидање с крста ■ Сахрану.[31] Приметна је високо подигнута ка-

[24] Реч је о стојећим фигурама ђакона и архијереја уобичајених ставова, cf. Р. Николић, *op. cit.*, 129. Једино би се могло помишљати на везу Мртвог Христа ■ Оплакивања које се налази на северном зиду олтара, односно протезиса, али је ова сцена овде логичан завршетак циклуса Страдања, cf. *Ibid.*, 129–130. Ипак, треба поменути да је у овој представи Оплакивања Богородица приљубљена уз Христову главу (по нашим белешкама).

[25] За сликани програм протезиса Рамаће cf. Б. Кнежевић, *op. cit.*, 132, ск. 2а.

[26] H. Delehaye, *Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanae*, Bruxelles 1902, col. 851.

[27] *Ibid.* col. 555–556.

[28] По четвртој песми канона, cf., на пример дечански минеј за јули и август (Дечани 32, крај XIII или почетак XIV века), у коме под 28. јулом (fol. 51v) стоји: ч(ь)с(т)ь бл(а)женоую наслѣдова, никанорь б(о)жьс(т)вьнии, сь двѣма тисоущьма, ѡ(т)ь χ(ри)с(т)ѣ надѣюще се. вьньже конча се дьнь, стефань прьвом(оу)ч(е)никь.

[29] У наосу свети Стефан Првомученик у апостолском виду насликан је на западној страни северозападног пиластра, преко пута владарског пара (кнез Стефан и кнегиња Милица ?), изнад којих је, поред медаљона (свети Варлаам и Јоасаф), изведена издвојена сцена Каменовања светог Стефана, cf. Б. Кнежевић, *op. cit.*, 157, сл. 13, ск. 2в., 2г.; по Г. Бабић, *op. cit.*, 173, посебно сликање светог Стефана у Рамаћи био би један од аргумената да се у данас непознатом владарском пару на западном зиду ове цркве распознају кнез Стефан и његова мајка кнегиња Милица.

[30] На северном зиду протезиса насликано је попрсје светог Стефана Првомученика, такође у апостолском виду, cf. Б. Кнежевић, *op. cit.*, 131, ск. 2а. О иконографији светог Стефана посебно Д. Војводић, *Прилог познавању иконографије и култа св. Стефана у Византији и Србији*, Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије, Београд 1995, 537–563, о Рамаћи на стр. 548, 558.

[31] H. Delehaye, *op. cit.*, col. 555–556: Ἡ ἐν τῷ Κυρίῳ πάσχα σταύρωσις τοῦ κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ – Ἡ ἀποκαθήλωσις τοῦ Χριστοῦ– Ἡ παρὰ τοῦ Ἰωσὴφ ταφὴ τοῦ κυρίου καὶ Θεοῦ καὶ σωτῆρος ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ'.

дионица у Никаноровој десној руци.[32] Он кади и то треба да упути на оно место из службе Проскомидије када ђакон кади свето Предложење и свети Престо и у себи изговара познати тропар: „У гробу телесно, у аду с душом као Бог, у рају с разбојником, на престолу био си, Христе, са Оцем и Духом, све испуњавајући, Неограничени".[33] Ово помињемо не само да бисмо објаснили смисао слика доње зоне протезиса у Рамаћи, већ да бисмо подсетили да се управо овај тропар често помињао при тумачењу представа Мртвог Христа[34], како оних где је Христ заиста у гробу тако и оних где нема гроба.

Већ је речено да је о различитим типовима представа Мртвог Христа, као [redacted] о генези најзрелије варијанте, у свету [redacted] код нас написано веома много.[35] Сви су сагласни у да је у основи самосталне представе Мртвог Христа Распеће, а да је тип са приљубљеном Богородицом могао настати под утицајем овог мотива у сценама Скидања с крста, Оплакивања [redacted] Полагања у гроб. Такође, сасвим је јасно да је просторно приближавање Мртвог Христа [redacted] Богородице у програму цркава православног света почело да се остварује у другој половини XIV века, тачније у његовој последњој четвртини, при чему је врло вероватан утицај икона диптиха, какав је, на пример, познати диптих деспотице Марије Пређубовић на Метеорима.[36] Пошто је ово

---

32 У православном свету ђакони се неретко представљају како каде, што се да видети по замахнутој кадионици, или чак по насликаном диму, као на пример у Руденици (по нашим белешкама). Посебно занимљива јесте представа архиђакона Стефана у протезису Марковог манастира. Наиме, изнад Мртвог Христа на гробном камену насликани су свети Петар Александријски, који држи свитак са текстом „Као овца на заклање би вођен", и свети Стефан са дарохранилницом и кадилом. По испруженој левој руци, у којој је кадило, може се закључити да архиђакон у ствари кади, cf. Ц. Грозданов, *Из иконографије Марковог манастира*, Зограф 11 (1980), 83–84, сл. 1.

33 Наведено по *Служебник*, превод Комисије Светог архијерејског синода СПЦ, 67–68. У једном српском служабнику из XIV века (Дечани 130, фол. 8в.) читамо: и тако въꙁмь дїаконъ кадилницꙋ ѡт(ь)ходить и кадить с(ве)тоую трапезоу крестаѡбразнѡ. гл(аго)лѥ къ себѣ и троп(арь) въ гробѣ плътьскы посемь ѱалѡмь н. Како се, дакле, може видети, а тако је и у другим сачуваним српским средњовековним служабницима, наводи се само почетак тропара. О овом тропару, а нарочито о времену његовог увођења у обред проскомидије (средина XIV века), cf. М. Марковић, *Прилог проучавању утицаја канона Велике суботе на иконографију средњовековног сликарства*, Зборник радова Византолошког института 37, Београд 1997, 167–183.

34 G. Millet, *op. cit.*, 487, нап. 3; I. D. Ştefanescu, *Le monastère de Râsca*, Byzantion X (1935), 584; S. Dufrenne, *op. cit.*, 299–302, 304–305.

35 Cf. нашу напомену 1.

36 А. Ксингопулос, *Βυζαντιναὶ εἰκόνες ἐν Μετεώροις*, Ἀρχαιολογικὸν δελτίον 10 (1929) 35–37, 42; *L'art byzantin – Art européen*, Athènes 1964, 258–259, кат. 210. На овим иконама сачували су се каснији записи, из којих се види да се оне на Велику суботу стављају на Христов гроб, А. Ксингипулос, *op. cit.*, 42;

приближавање у свим до сада познатим споменицима извршено у проскомидији, а наши моравски примери су увек у овом простору, сматрамо да се, бар укратко, треба још једном подсетити те грађе. По тзв. Новгородском првом летопису, црква Успења на Волотовом пољу код Новгорода исликана је 1362/1363. године[37] (има и других мишљења – осамдесете године XIV века, 1390. г.)[38], ■ ту је у ниши протезиса представа Мртвог Христа поред Голготског крста са трновим венцем уз који су ■ справе за мучење, док су на луцима нише стојећи Богородица ■ свети Јован.[39] Црква Спаса Преображења у Коваљеву код Новгорода добила је своју декорацију 1380. године[40]; на источном зиду протезиса је Мртви Христ, док је попрсна Богородица на северном зиду овог простора.[41] Између 1384. и 1396. у селу Цаленциха, у Грузији, пописана је црква Христа Спаса.[42] И овде су

В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 198. У више радова је већ указано на везу овог диптиха ■ представа Мртвог Христа и Богородице из Марковог манастира, на пример cf. И. М. Ђорђевић, *О фреско-иконама код Срба у средњем веку*, ЗЛУ 14 (1978), 83–84. Овде треба поменути да и живописци знају за диптихе са овом темом, што се може видети у Доњој Каменици (вероватно друга половина XIV века), где свети Стефан Нови носи диптих са Мртвим Христом и Богородицом, cf. М. Ћоровић-Љубинковић – Р. Љубинковић, *Црква у Доњој Каменици*, Старинар н. с. И, Београд 1950, 75–76, сл. 41; Б. Живковић, *Доња Каменица. Цртежи фресака*, Београд 1987, VIII, 8.

37 Л. И. Лифшиц, *op. cit.*, 495.

38 В. Н. Лазарев, *Древнерусские мозаики ■ фрески*, Москва 1973, 61–62; М. В. Алпатов, *Фрески церкви Успения на Волотовом поле*, Москва 1977, 10; Г. И. Вздорнов, *Волотово. Фрески церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода*, Москва 1989, 72.

39 Г. И. Вздорнов, *op. cit.*, 49–50, 1сл. 84,1–2, 84,5; cf. и М. В. Алпатов, *op. cit.*, 18, сл. 25, цртеж III д. Посебност декорације ове нише је и шестокрили серафим у темену, cf. Г. И. Вздорнов, *op. cit.*, текст код сл. 84, што се може видети ■ у цркви Светог Стефана (првобитно Светих Арханђела) у Копорину, cf. М. Радујко, *Манастир Копорин (архитектура, сликарство, историја)*, Београд 1995, 125–126 (магистарски рад), где су објашњени разлози ове појаве.

40 В. Н. Лазарев, *Ковалевская роспись*, 234; Л. И. Лифшиц, *op. cit.*, 503.

41 Када В. Н. Лазарев, *op. cit.*, 251, наводи примере православног света где се уз Мртвог Христа појављује Богородица која оплакује, помиње и Коваљево, али не каже на којим местима се у протезису ове цркве налазе Христ и Богородица. За распоред упореди реконструкцију код Л. И. Лифшиц, *op. cit.*, 495, 504, цртеж III, 7. 2 ■ 7. 3. Стара фотографија Мртвог Христа из Коваљева више пута је објављена, а најбоља је у В. Н. Лазарев, *Древнерусские мозаики*, т. 374, пошто се на њој види и део суседног, северног зида. Л. И. Лифшиц, *op. cit.*, 507, сл. IX, 2.2 доноси фотографију Богородице за коју каже да је из припрате, што не одговара стању. Наиме, упоређујући јединствена оштећења на овој слици и оној коју доноси В. Н. Лазарев јасно се види да је управо ова Богородица некада била уз Мртвог Христа. Коваљевску представу Мртвог Христа, после мукотрпног састављања фрагмената, објавио је у боји А. П. Греков, *Фрески церкви Спаса Преображения в Ковалеве*, Москва 1987, 34–35, сл. 38–39.

42 T. Velmans, *op. cit.*, 137.

у апсиди протезиса уз Мртвог Христа Богородица и свети Јован, али и анђели.[43] Коначно, занимљиво решење доноси једна српска црква – Руденица, са сликарством из 1403/1404.[44] У ниши протезиса је Мртви Христ, а у ниши северног зида овог простора је стојећа Богородица, окренута, као у претходно поменутим примерима, ка Христу.[45]

Упућенијим у тему о Мртвом Христу добро је познато да се на основу легенди-натписа (код Византинаца и Срба ΗΑΠΟΚΑΘΗΛΩCIC, односно **сьнѣтие**[46], код Руса „Не ридај мене Мати")[47]. покушавало објаснити како је дошло до формирања ове представе, и која би литерарна подлога могла бити у њеној суштини. Овом приликом не сматрамо за потребно да се упуштамо у сложене и, колико се да видети, још увек нерешене проблеме литерарне инспирације[48], већ бисмо подсетили на једну српску икону која пружа нову могућност за тумачење генезе представе Мртвог Христа уз кога је приљубљена Богородица. Реч је о двострано сликаној икони манастира Дечана која је, по свему судећи, настала

---

43 *Ibid.*, 156–158, fig. 26.

44 За време осликавања Руденице cf. најновије код Д. Војводић, *Владарски портрети*, 66.

45 Л. Мирковић, *Руденица*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор XI, (Београд 1931) 98, сл. 2.

46 Натпис-легенда Η ΑΠΟΚΑΘΗΛΩCIC се сачувао на Меникејској Гори, cf. А. Ксингопулос, Αἱ τοιχογραφίαι, 68, πίν 56, а **сьнѣтие** у Новој Павлици, cf. Б. Живковић, *Павлица. Цртежи фресака*, Београд – 1993, 13, и Каленићу, cf. *Id.*, *Каленић. Цртежи фресака*, Београд 1982, 12. Треба подсетити да се ови натписи-легенде срећу на сценама Скидања с крста, на пример у Милешеви, cf. Id., *Милешева. Цртежи фресака*, Београд 1992, 15, и Старом Нагоричину, cf. Б. Тодић, *Старо Нагоричино*, Београд 1993, сл. 88, али могу бити и код Оплакивања, на пример у Леснову, cf. G. Millet – T. Velmans, *op. cit.*, Pl. 13, 28, и Светој Тројици Пљеваљској (1595. г.), cf. С. Петковић, *Манастир Света Тројица код Пљеваља*, Београд 1974, 61–62, 128, црт. на стр. 180. Пљеваљски пример је занимљив зато што је овде Оплакивање смештено у нишу протезиса, у простору у коме је са четири сцене илустрован већ поменути тропар „У гробу телесно", cf. supra. О натписима-легендама уз представе Мртвог Христа посебно D. I. Pallas, *op. cit.*, 226–236.

47 Руска историографија готово по правилу све представе Мртвог Христа са Богородицом, било приљубљеном било у његовој непосредној близини, назива по почетним речима ирмоса девете песме канона Козме Мајумског са јутрења Велике суботе – „Не ридај мене Мати", cf. на пример код Н. В. Покровский, *Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских*, С. Петербург 1892, 390; В. Н. Лазарев, *Ковалевская росйись*, 250; Г. И. Вздорнов, *op. cit.*, 49; Л. И. Лифшиц, *op. cit.*, 496, 504, 513. Cf. и D. I. Pallas, *op. cit.*, 230–231. Треба рећи да се овај стих као натпис-легенда, судећи по сачуваној грађи, јавља тек од краја XVI столећа, cf. М. Марковић, *op. cit.*

48 Још од Габријела Мијеа трага се за литерарним предлошком за представу Мртвог Христа, самостално насликаног или са приљубљеном Богородицом, и сваки истраживач је дао један предлог или више њих, cf. нашу напомену 1.

крајем XIV или почетком XV века.[49] На једној страни је Богородица Пелагонитиса[50], а на другој врло оштећена сцена[51] коју су наши истраживачи различито идентификовали ■ самим тим различито тумачили: Лазар Мирковић – Скидање с крста[52], Мирјана Ћоровић-Љубинковић – Не плачи моја мати[53], Десанка Милошевић – Не ридај мене Мати[54], Војислав Ј. Ђурић – Оплакивање[55], Мирјана Татић-Ђурић – Скидање с крста[56] и Мирјана Шакота – Не плачи моја Мати.[57] У неку руку свако је, по нашем мишљењу, био у праву. По приљубљеној Богородици уз Христово лице, положају Христовог тела, светом Јовану који љуби Христову десну руку, као ■ по Мироносици, може се рећи да је реч о Скидању с крста[58], али није искључено да се мислило ■ на Оплакивање[59], а због централног мотива – Богородица приљубљена уз Христа – можда и на оно што В. Н. Лазарев зове „најзрелија варијанта композиције

---

[49] Ову икону је могуће датирати само на основу стилских одлика, иако М. Шакота, *Ризница манастира Дечана*, Београд 1984, 89, упозорава на запис у дечанском минеју за јули и август (Дечани 32, – фол. 1р.), у коме се помињу песме „Пресвете Богородице Битољске". Овај рукопис на пергаменту се датира у крај XIII или почетак XIV века, cf. Д. Богдановић, *Инвентар ћирилских рукописа у Југославији (XI–XVII века)*, Београд 1982, 56, бр 656, а за запис се, судећи по палеографским особинама, једино може рећи да је млађи од основног текста.

[50] М. Шакота, *op. cit.*, 89, 105, сл. на стр. 138 (са старијом литературом).

[51] Због озбиљне оштећености Л. Мирковић, *Иконе манастира Дечана*, Старине Косова и Метохије II–III, Приштина 1963, 45, сл. 4 објављује њен цртеж, а фотографију доноси М. Татић-Ђурић, *op. cit.*, сл. 3. За фотографије једина два боље очувана детаља, светог Јована и једне Мироносице, cf. М. Ћоровић-Љубинковић, *Две дечанске иконе Богородице Умиљеније*, Старинар н. с. III–IV, Београд 1955, 89, сл. 10–11.

[52] Л. Мирковић, *op. cit.*, 45–46.

[53] М. Ћоровић-Љубинковић, *op. cit.*, 89.

[54] *Средњовековна уметност у Србији*, Народни музеј – каталог, Београд 1969, кат. 46 (Д. Милошевић); Д. Милошевић, *Уметност у средњовековној Србији од 12. до 17. века*, Народни музеј – каталог, Београд 1980, 17, кат. 24.

[55] В. Ј. Ђурић, *Радионица митрополита Јована зографа*, Зограф 3 (1969), 32.

[56] М. Татић-Ђурић, *op. cit.*, 558, нап. 35, сл. 3. Морамо поменути да је тек овим радом занимљива дечанска икона ушла у шире расправе о Мртвом Христу.

[57] М. Шакота, *op. cit.*, 89, 105.

[58] Cf. на пример Скидање с крста у Старом Нагоричину, cf. Б. Тодић, *op. cit.*, сл. 88, и Грачаници, cf. С. Радојчић, *Одабрани чланци ■ студије*. 1933–1978, Београд –Нови Сад 1982, сл. 183.

[59] У српским црквама у XIV столећу постоје два типа Богородичиног грљења Мртвог Христа у Оплакивању. По једном, Богородица је иза гробне плоче и надвила се изнад Христа, на пример у Кучевишту, cf. И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1994, сл. 3, а по другом – Богородица је поред гробне плоче, уз Христову главу, као на пример у Речанима, cf. Ibid., сл. 91, или у Јошаници (по нашим белешкама).

'Не ридај мене Мати' (сл. 25)".[60] Ова ретка, ако не и јединствена сцена, добила је своју реплику на икони која је урађена за Пећку патријаршију у другој половини XVI столећа.[61] Треба веровати да је велика дечанска двоструко сликана икона (120 × 91) била у овом манастиру посебно поштована, нарочито ако се узме у обзир запис из једног дечанског минеја (Дечани 32) у коме се песмом слави „Пресвета Богородица Битољска".[62] Не зна се где јој је било место у храму, али, судећи по сцени која нас занима, она је свакако била у центру пажње верујућих у данима слављења Ускрса. Коначно, ова дечанска икона је важан пример за она тумачења генезе представа Мртвог Христа са приљубљеном Богородицом која се заснивају на познатим сценама Скидања с крста, Оплакивања и Полагања у гроб.

На самом крају овог саопштења намеће се и питање појаве представа Мртвог Христа са приљубљеном Богородицом у Јошаници и Рамаћи, односно да ли је ова варијанта настала у Моравској Србији, или можда у некој другој средини. Одговор на ово питање тражи много више простора од оног који нам је на располагању. Ипак, треба рећи да су истраживања стилских одлика фресака, а донекле и језика натписа у поменутим црквама показала да им се не могу наћи аналогије у савременом моравском сликарству, и да су, по свему судећи, ови мајстори дошли из централних и јужних области некадашњег српског царства.[63] Гледано из тог угла, а имајући на уму оно што нам се сачувало у Марковом манастиру и Метеорима, могло би се претпоставити порекло најзрелије варијанте теме Мртвог Христа. Међутим, никако се не смеју заборавити ктитори Јошанице и Рамаће, две властеоске породице са свештенством, пошто су ове јединствене представе, које се иначе разликују од осталих моравских примера, урађене по њиховој поруџбини. Зато је тешко дати одређенији одговор, и због тога смо на почетку овог рада само рекли да је српска средина крајем XIV или почетком XV века дала важан допринос развоју теме Мртвог Христа.

---

[60] В. Н. Лазарев, *op. cit.*, 251. Неки од претходно поменутих истраживача који су се бавили дечанском иконом сматрали су за потребно да укажу на литерарни извор представе „Не ридај мене Мати". Једино треба прихватити оно што стоји код М. Татић-Ђурић, *op. cit.*, 558, нап. 35 – девета песма канона Велике суботе. Cf. нашу напомену 47 и посебно М. Марковић, *op. cit.*

[61] Д. Медаковић, *Дрворезна икона Распећа у манастиру Хиландару*, ЗРВИ 4 (1956), 190, сл. 6, само што је на овој икони изостављена Мироносица на десној страни, а свети Јован је страдао.

[62] М. Шакота, *op. cit.*, 89. cf. и нашу напомену 49.

[63] О овим питањима cf. Р. Николић, op. cit., 130, 142–143; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 98 (за Јошаницу); Б. Кнежевић, *op. cit.*, 164–165; В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 97–98 (за Рамаћу).

TWO INTERESTING REPRESENTATIONS OF THE DEAD CHRIST IN SERBIAN MEDIEVAL WALL PAINTING

Much has already been written on the unusually interesting and in every aspect complex subject of the Dead Christ, both in our milieu and abroad. One of those to whom we owe the understanding of this problem is Viktor Nikitič Lazarev. In discussing the south Slavic influence on Russian wall paintings of the XIV century, among other things he assumed that the „most mature variation of the composition *Weep not for me, Mother*", i. e. the representation of the Dead Christ with the Virgin holding him close, was created on „Serbian ground". His assumption is based on the fact that, indeed, not an insignificant number of representations of the Descent from the Cross, the Lamentation and the Entombment of Christ with the Virgin holding her son close to her cheek have been preserved in the Serbian milieu. Moreover, Lazarev points out that the thesis claiming the Italian influence in the formation of this theme has long been discarded. A small confusion regarding this question has been caused by the inadequate explanation of the representation of the Dead Christ with the Virgin pressing her cheek against his found in the prothesis of the Church of the Annunciation at Gorodište in Novgorod (end of the 14th or the beginning of the 15th century), a photograph of which has recently been published again. This example, namely, is seen as a part of the tripartite group encompassing separate representations of Christ, the Virgin and saint John the Theologian. Such a combination is found also in Kovaljevo and in Calendziha. On the other hand, a number of scholars still acknowledge the famous icon from the Horn Collection in Florence as a medieval work, even though it was correctly dated by D. I. Pallas in the 16th century. Considering the fact that numerous other examples of this type of the Dead Christ, frequently cited and commented on, all belong to the post-Byzantine era, it turns out that the only example know today dating from the Middle Ages proper is that from Gorodište. It, however, should be accompanied by two examples from the territory of Serbia of the Morava period, both created towards the end of the 14th or the beginning of the 15th century.

In the course of our work on the Dictionary of Iconography of Serbian Churches Until the Middle of the 15th Century, and the relevant check-ups on various locations, we noticed that a good part of the basic data has not yet even been published, and that the one which has contains many lacunae. In that respect, the theme of the Dead Christ assumes a special position. Even today, one may read that images of the Dead Christ have been preserved in the prothesis cham-

bers of the following Serbian churches of the Morava period: Nova Pavlica, Ramaća, Jošanica, Rudenica, Koporin and Kalenić. However, an example of this theme has also been preserved in the prothesis niche in the church at Gornja Kamenica, painted in 1457 by commission of the despotes Lazar Branković. Most probably, an image of the Dead Christ was painted also in the prothesis niche of the Transfiguration church (today dedicated to St. Stephen) in Lipovac, as a part of a programme of frescoes commissioned in 1398/1399 by the monk German. Moreover, commenting on the examples from the Morava period, literature written to date makes no distinction between each individual representation of the Dead Christ so that one could come to a conclusion that they are all alike. This does not agree with the actual state of facts. In Jošanica and Ramaća, the Virgin presses her cheek against that of Christ and that, considering all of the above stated, is an element of exceptional significance.

As in the case of Gorodište, the representations of the Dead Christ in Jošanica and Ramaća have not been adequately presented in existing literature. Fresco paintings in the church of St. Nicholas in Jošanica close to Jagodina (previously Svetozarevo) were discovered in 1969–1970. In the first report tied to this discovery it was only stated that there is a „Pieta" underneath the 18th century layer of paintings in the prothesis. We do not known exactly what the author meant by the term „Pieta" but we do know that what is to be seen here is a preserved fragment of Christ's torso, a part of his nimbus and hair, the left arm of the cross and, most important, the Virgin's hand resting on Christ's left shoulder. Thus, what we have in Jošanica is a specific image of the Dead Christ commissioned at the very end of the 14th century by an unidentified aristocratic family. An identical representation of the Dead Christ appeared also at the end of the 14th century in the prothesis of the church of St. Nicholas in the village of Ramaća close to Stragari and Kragujevac, within a programme of fresco paintings commissioned by an unidentified priest and another unidentified aristocratic family. These frescoes were also discovered after World War II, between 1955 and 1958. In the first report, this invaluable fresco was not even mentioned while the monograph briefly mentions that: „In the prothesis there is an almost entirely damaged representation of Imago pietatis, with the remains of an inscription reading IC". True, this fresco is „damaged", but more could have been said about it. What can be seen is a part of Christ's torso, his hands crossed one over the other, his left palm pierced, blood on his right hand, parts of the Virgin's maphorion and nimbus, the Virgin's fingers on Christ's right upper arm, as well as a part of the right arm of the cross. Therefore, beside the Novgorod church of the Annunciation at Gorodište, there are

two other preserved medieval representations of the Dead Christ with the Virgin holding him close, both from the Serbian milieu.

Apart from the representation of the Dead Christ, the decoration of the lower zone of the prothesis in Ramaća is also exceptionally interesting. Figures of saint John Prodromos Kephalophoros and two deacons, Saint Nicanor and Saint Nicon, were painted on the northern wall. The appearance of these two very rarely represented saints has its reasons. Saint Nicanor was martyred on the same day as Saint Stephen the Protomartyr, himself a prominent figure in the fresco programme of Ramaća and thus in the prothesis too. According to one synaxarion dating from the beginning of the 14th century (Paris. Coislin 223 from the year 1301), saint Nicon is commemorated along with the memory of the Crucifixion, i. e. the Descent from the Cross and the Entombment. There is a censer raised high in Nicanor's right hand. He censes and that is aimed at pointing out the part in the prothesis rite where the deacon censes the gifts and the altar, while silently saying the well known troparion „Εν τάφω σωματικῶς". We mention this not only in order to explain the meaning of the paintings in the lower zone of the prothesis in Ramaća but in order also to remind that this very troparion has often been mentioned in explanations of representations of the Dead Christ, both the ones where he is actually lying in the grave and those where there is no grave.

As we have already mentioned, much has been written, both in this milieu and abroad, about the various types of representations of the subject of Dead Christ as well as the genesis of its most mature variation. All researchers agree that the Crucifixion stands as the basis for the development of individual representations of the Dead Christ and that the type including the embracing Virgin could have been created under the influence of this motif in scenes such as the Descent from the Cross, the Lamentation and the Entombment of Christ. It is also quite clear that the beginnings of spatial uniting of the Dead Christ and the Virgin in church programmes of the Orthodox world dates from the second half of the 14th century. On this occasion we did not think it obligatory to further develop the complex and as yet unsolved problems of respective literary inspiration but decided, rather, to point out the example of a certain Serbian icon which offers new possibilities in the interpretation of the genesis of representations of the Dead Christ held close by the Virgin. The icon in question, made most probably at the end of the 14th and the beginning of the 15th century, is painted on both sides and belongs to the monastery of Dečani. One side is taken up by a representation of the Virgin Pelagonitissa and the other by a badly damaged scene given various identifications and respectively various interpretations by our scholars. Judg-

ing by the Virgin pressing her cheek against that of Christ, the position of Christ's body, Saint John kissing Christ's right hand as well as the appearance of the myrrophores, this scene could be identified as a representation of the Descent from the Cross although the Lamentation should not entirely be ruled out. Because of the central motif of this scene – the Virgin holding Christ close, the same applies to what V. N. Lazarev calls „the most mature, developed variation of the composition *Weep not for me, Mother*". In all probability this large double sided icon from Dečani was and object of special veneration in this monastery. We do not know today where it stood inside the church but, judging by the scene we are interested in, it certainly must have been the centre of attention of the faithful in the days dedicated to the celebration of Easter.

Finally, there is the question of the representations of the Dead Christ with the Virgin holding him close in Jošanica and Ramaća, that is the question whether or not this variation was created in Serbia of the Morava period or perhaps some other milieu? Answering this question requires much more space than we are allotted here. Nevertheless, we must say that the study of the stylistic qualities of the frescoes and, to an extent, the language of the inscriptions found in the mentioned churches has shown that no analogies are to found in the contemporary painting of the Morava period and that the painters who created them came from the south, most probably from those parts that once belonged to the central and the southern regions of the Serbian empire. Viewed from that point, and bearing in mind that which has been preserved in Markov manastir and at Meteora, we could speculate about the origins of the most developed variation of the theme of the Dead Christ. In reaching any conclusion, however, the donors of Jošanica and Ramaća, two aristocratic families and the clergy, should by no means be left out of the picture because it was by their commission that these unique representations, different form all other examples from the Morava period, were created. It is, therefore, difficult to offer any sort of definite answer and the reason why, at the beginning of this paper, we pointed out that it was the Serbian milieu which, at the end of the 14th or the beginning of the 15th century, made a significant contribution to the development of the theme of the Dead Christ.

О представи Силаска Светог духа на апостоле у Ђурђевим ступовима у Расу

Прилог о представи Силаска Светог духа на апостоле у цркви Светог Ђорђа у Расу (сл. 26) посвећујемо расветљавању вишеслојних и необично занимљивих српско-византијских односа током друге половине XII века. Више је разлога због чега то чинимо. Свакако, најважнији је постојање и опстајање хришћанства током протеклих две хиљаде година. Право је, дакле, време за подсећање на изворне принципе и вредности које нам је на вечно духовно чување оставио Бог Син – Исус Христос. Неко ће се запитати: зашто је представа Силаска Светог духа на апостоле толико значајна у поменутој задужбини српског великог жупана Стефана Немање, на простору којим „номинално" влада византијска држава и, што је битније, византијска црквена организација?[1] Одговор је сасвим јасан. Управо стога што омогућује да се у првом ступњу стварања укупне идеолошке свести српског народа сагледа ■ разуме порука великог почетка. Слике Силаска Светог духа у цркви Светог Ђорђа, осим нешто фрагмената у Народном музеју у Београду, више нема, али су зато ту стари фотографски снимци наших претходника у науци који нам готово у потпуности дозвољавају да представу реконструишемо ■ о њој расправљамо. У свему, па и у овом случају, постоји нешто симболично. Вишедеценијско страдање поменуте фреске ■ основна порука коју она у себи носи, поклапају се са распадом хришћанског универзалног начела да сваки народ **може ■ мора** имати своје место под небеским сводом над којим бди Свето тројство – Бог Отац, Бог Син и Свети дух.

---

[1] О српско-византијским односима између 1170/1171, када је саграђен храм Светог Ђорђа у Расу, Ј. Нешковић, *Ђурђеви Ступови у старом Расу*, Краљево 1984, 12, и 1175. године, када је вероватно црква осликана, cf. Ј. Калић, *Византијски извори за историју народа Југославије*, IV, Београд 1971, 102–104; Б. Ферјанчић, *Ibidem*, 218–219; Ј. Калић, *Историја српског народа*, I, Београд 1981, 210–211.

Неко је можда и заборавио, ■ због тога није на одмет поновити, ради времена у коме живимо, речи пророка Захарија Млађег (XIV, 4): „И ноге ће његове стати у тај дан на гори Маслинској која је према Јерусалиму с истока, ■ гора ће се Маслинска распасти по сриједи на исток и на запад да ће бити продол велика, ■ половина ће горе уступити на сјевер а половина на југ".

Почев од Николаја Љвовича Окуњева, писца прве праве монографије о Ђурђевим ступовима[2], преко Душана Тасића[3] ■ Лидије Хадерман–Мисгвиш[4], до Саре Вејџиз[5], само да поменемо најважније истраживаче, свако је са мање или више успеха разматрао представу Силаска Светог духа у Немањиној задужбини, на фрескама које су настале по свему судећи око 1175. године.[6] Без обзира на релативно детаљан опис Н. Л. Окуњева, а при том не заборављајући опште место историје уметности као науке – *slavica non leguntur*, ипак је пресудан догађај за проучавање било објављивање фотографија Габријела Мијеа 1954. године у Паризу, које је он снимио још 1934. а које је приредио Анатолије Фролов.[7] Не сматрајући за потребно да представљамо целокупан археолошки досије о постојању и нестајању фреске Силаска Светог духа у Ђурђевим ступовима, то смо уосталом пре неку годину и учинили[8], поновили бисмо само основни закључак: у иконографским истраживањима имале су успеха само оне личности које су подједнако третирали описе Н. Л. Окуњева, оригиналне фотографије Г. Мијеа и преостале фрагменте ове фреске које су после Другог светског рата пренете у Народни музеј у Београду. Дакле, наш циљ је да у кратким цртама опишемо сцену, наведемо главне „литерарне" изворе и, коначно, с обзиром на посебно место Духова у релативно сведеном сликаном програму, изнесемо наше тумачење. Оно, треба одмах рећи, не припада само кругу општих места

---

2 Н. Л. Окунев, *Столпы святого Георгия. Развалины храма XII века около Нового Базара*, Семинариум Кондаковианум 1 (1927), 236–237.

3 Д. Тасић, *Средњовековни културно-историјски споменици*, у: *Нови Пазар и околина*, Београд 1969, 130.

4 L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, Bruxelles 1975, 180–181.

5 S. M. Wages, *The Fresco Program of Đurđevi Stupovi*, Serbian Studies, 12, 2 (Chicago 1998), 113–115.

6 В. J. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1975, 27.

7 G. Millet – A. Frolow, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie*, I, Paris 1954, Pl. 22, 1–2, 26, 2, 29, 2–3.

8 И. М. Ђорђевић, *Живопис XII века у цркви Светог Ђорђа у Расу. Археолошки досије и историографска белешка*, у: Стефан Немања – свети Симеон Мироточиви. Историја ■ предање, Београд 2000, 307–316. Аутор овог рада припрема монографију о фрескама Ђурђевих ступова, у којој ће бити опсежнија расправа о сваком делу сликарства.

иконографије и програма православног света, већ као „привидни" ликовни топос нагони на повезивање слике и времена у коме она настаје.

Наручиоци и са њима сликари Ђурђевих ступова определили су се за мање-више уобичајен садржај сцене Силаска Светог духа на апостоле.[9] У горњем делу, у посебном двоструко бојеном сегменту неба, налази се „Приуготовљени престо", или како се то по натписима-легендама у неким другим византијским црквама обележава – „Хетимасија". То значи раскошно украшени престо са јастуком на коме су две тканине, од којих је једна *sudarium*, и на њима доминира *codex*, односно како би неки истраживачи рекли „јеванђеље". Испред престола је пурпурни јастук са златним орнаментом, бисерима и драгим камењем. Уз то, да би се нагласила општа Христова сотериолошка улога, а сходно времену када ова се представа слика, из престола као да „извиру" двоструки крст Распећа са трновим венцем на горњем краку, и два главна предмета Страдања на крсту – копље и штап са сунђером. Од сегмента неба са „Хетимасијом" на апостоле се спуштају дванаест светлосних зракова капљичних завршетака. Екседру, односно седало на коме су апостоли, као и размештај „народа, племена и језика", одредили су простор намењен сцени и посебно два прозора на западном зиду храма. Реч је о правој, полукружној античкој екседри уз коју су на бочним странама две равне клупе, што би се слободније могло описати као облик грчког слова омега. Колико год страдала представа Силаска Светог духа на апостоле, распоред апостола, а међу њима и јеванђелиста, може се добрим делом реконструисати. У централном делу су свети Павле са *codex-ом* (северно) и свети Петар са савијеним свитком (јужно). До светог Павла је јеванђелиста свети Матеј са *codex-ом*, а до светог Петра јеванђелиста свети Јован Богослов, та-

---

9 За иконографију Силаска Светог духа на апостоле cf. А. И. Кирпичников, *К иконографии Сошествия св. Духа*, Труды Императорского московского археологического общества 15, 1, (Москва 1894), 1–15; А. Грабар, *Иконографическая схема пятидесятницы*, SK 2 (1928), 222–237 (= L'art de la fin del l'antiquit et du Moyen age, I, Paris 1968, 615–627); M. Sakopoulu, *Asinou en 1106 et sa contribution à iconographie*, Bruxelles 1966, 56-60; L. Hadermann-Misguich, *op. cit.*, 176–181; N. Thierry, *Survivance d'une iconographie paléstinienne de la Pentecôte au Vaspourakan*, Atti del Primo simposio internationale di arte Armena, San Lazzaro – Venecia 1978, 709–716; D. Mouriki, *The Mosaics of Nea Moni on Chios*, Athens 1985, 189–191; N. Ozoline, *L'accomplissement des temps et le salut des nations dans l'iconographie orthodoxe de la Pentecôte, Eschatologie et Liturgie*, Roma 1985, 227–247; Ibidem, *La Pentecôte du Paris. grec. 510. Un temoignage sur l'église de Constantinople au IXe siècle*, Rivista di archeologia christiana LXIII (Roma 1987), 245–255; L. Ouspensky, *Iconography of the Descent of The Holy Spirit*, St. Vladimir's theological Quarterly 31, 4 (New York 1987), 309–347.

кође са *codex*-ом. Уз јеванђелисте била су насликана и друга двојица писаца јеванђеља, иначе препознатљиви само по codex-има: поред светог Матеје врло вероватно се налазио свети Лука, док је на супротној страни могао бити свети Марко. Сва је прилика да је наша претпоставка прихватљива, пошто су у Ђурђевим ступовима, на пандантифима изнад ове сцене, управо овако распоређени наведени јеванђелисти.[10] Од осталих апостола „сачувале" су се главе само још двојице у јужном делу сцене. Аналогно ономе што је сликано у XII столећу[11], чини се да нећемо бити далеко од истине ако кажемо да је претпоследњи био свети Јаков а последњи свети Филип. Свакако најзначајније су, у јужном и северном углу ове фреске, слике „народа, племена ■ језика". У северном делу остали су само делови одеће, али нам је зато добро позната јужна страна (данас у Народном музеју у Београду). Очуване су две личности, било их је ■ више, од којих је једна без сумње владар са куполастом круном на глави (сл. 27 и 28). Фрагмент његове прилично оштећене одеће дозвољава само констатацију да се она разликује од осталих до данас преосталих представа владара у Духовима током XII века.[12] Дакле, то није уобичајени једнобојни сакос са лоросом, већ нешто што пре личи на хламиду опточену бисерима са биљном орнаментиком. Сцена је имала легенду-натпис Η ΠΕΝΤΗΚΟΣΤΗ.

Далеко најзаинтересованија, бар када је реч о Силаску Светог духа на апостоле у Ђурђевим ступовима, С. Вејџиз упућује само на три извора, и то два пророштва Старог завета и, разуме се, главни текст Светог писма који говори о Изливању Светог духа на апостоле – Дела апостолска.[13] За представу „народа, племена и језика" њој су од првоtermészетног значаја пророковање Јоила, глава II, стих 28/29 („И послије ћу излити дух свој на свако тијело"; ἀπὸ του πνευματός μου ἐπὶ πασαν σάρκα) и пророштво забележено код Данила, глава VII, стих 14 („И даде му се власт ■ слава ■ царство да му служе сви народи ■ племена и језици"; ... καὶ πάντες οἱ λαοί, φυλαί, γλω˜σσαι; ... **и вси людие, племена и ѩзъıци**).[14] У Делима апостолским глава II, стихови 1–8, где је оп-

[10] G. Millet – A. Frolow, *op. cit.*, Pl. 25.

[11] Cf., на пример, мозаике сицилијанске цркве у Чефалу, В. Н. Лазарев, *История византийской живописи*, II, Москва 1986, таб. 300.

[12] Cf. представе владара у Духовима у Светим Врачима у Костуру, Σ. Πελεκανίδου, *Καστοριά*, Θεσσαλονίκη 1953, εικ. 37β, у Курбинову, L. Hadermann-Misguich, *op. cit.*, 175, fig. 88, и на Пала д'Оро у Светом Марку у Венецији, M. Garidis, *La représentation des „nations" dans la peinture post-byzantine*, Byzantion 39 (1970), Pl. II.

[13] S. M. Wages, *op. cit.*, 113.

[14] На овом месту морамо упозорити да смо за данашње преводе Светог писма користили Ђуру Даничића за Стари Завет и превод Комисије Синода Српске

исан догађај Силаска Светог Духа (С. Вејциз наводи само Дела ап. II, 1–4) помињу се директно и називи „народа, племена ■ језика“. Овом приликом, ■ уопште кад се говори о Силаску Светог Духа не смемо изгубити из вида и оно што је записано у Христовој проповеди пре Вазнесења. Код светог јеванђелисте Матеја стоји „Идите и научите све народе (πάντα τά ἔθνη – **все ѩзыки**), крстећи их у име Оца и Сина ■ Светога духа“ – Матеј XXVIII, 19. Слично је код светог Луке – „И да се у његово име проповиједа покајање и опроштење гријехова по свим народима (πάντα τά ἔθνη - **вь всѣхь ѩзыцѣхь**)“ – Лука XXIV, 47. Свети јеванђелиста Марко нешто другачије „памти“ речи Христове – „Идите по свему свијету ■ проповиједајте Јеванђеље сваком створењу (τὸ ευαγγέλιον πάση τη κτίσει – **евангліе всеи твари**)“ – Марко XVI, 15. Не треба заборавити и Матејево упозорење на Страшни суд – „И сабраће се пред њим сви народи (πάντα τὰ ἔθνη – **вси ѩзыцѣхь**), и разлучиће их између себе као пастир што разлучује овце од јагњади“ – Матеј, XXV, 32. У набрајању извора за крај, разуме се, оставили смо најбитније из друге главе Дела апостолских, оно што ће и нама послужити за објашњење. „И показаше им се раздијељени језици као огњени (διαμεριζόμεναι γλῖσσαι ὡσεὶ πυρός – **и ꙗвише се имь раздѣлꙗемни кьзіци ѡгньнии**)“ – Дела ап. II, 3; „И испунише се сви Духа Светога ■ стадоше говорити другим језицима (ἑτέραις γλώσσαις – **инѣми ѩзікы**), као што им Дух даваше да казују“ – Дела ап. II, 4; „А у Јерусалиму борављаху Јудејци, људи побожни из свакога народа (ἀπὸ παντὸς ἔθνους τῶν ὑπὸ οὐρανόν – **ѡть всего ѩзика иже подь невесемь**) – Дела ап. II, 5; „Па како ми чујемо сваки свој језик (πῶς ἡμεῖς ἀκούομεν ἕκαστος τῇ ἰδίᾳ διαλέκτῳ ἡμῶν – **како мы сльшимь кьждо ѩзыкомь своимь**) – Дела ап. II, 8. Завршавајући овај изабрани преглед цитата Старог ■ Новог завета, а зна се у хришћанском свету шта значи *Concordia Veteris et Novi Testamenti*, морамо констатовати да готово сви истраживачи, не само кад је реч о овом догађају, просто „подразумевају“ познавање оног што је записано у књигама Светог писма. Ситуација ипак није тако једноставна. Поменућемо само стварање посебних Служби за одређене празнике или Служби за одређене светитеље, као и утицај беседничких списа вели-

---

православне цркве за Нови Завет. Грчке текстове исписујемо из Септуагинте (ed. A. Rahlfs) за Стари завет ■ Novum Testamentum (ed. A. Merk S. J.) за Нови завет. Средњовековне преводе наводимо по *Книга пророка Данила вь древнеславнскомъ переводѣ* (ed. И. Евсѣев, Москва 1905) за Књигу пророка Данила, *Мирослављево јеванђеље* (ед. Н. Родић – Г. Јовановић, Београд 1986) за јеванђеља, а за Дела апостолска *Apostolus Šišatovacensis. Anni 1324* (ed. D. E. Stefanović, Wien 1989).

ких црквених отаца.[15] Уз то, ту је, мислимо и најважније питање, како нека хришћанска средина „прима", разуме [redacted] тумачи основно писано наслеђе – Стари и Нови завет.

Дошао је на ред [redacted] савремени историјско-уметнички поглед. Сасвим је тачно закључивање да представа Силаска Светог духа на апостоле у православном свету током XII века нема одређено место у програму цркве (неретко је у западном делу, у западном травеју или припрати), но треба упозорити да је то случај [redacted] са другим сценама Великих празника. Држећи се бар српске средине, подсећамо на два примера: уместо Успења Богородице на западном зиду Богородичине цркве у Студеници изведена је сцена Распећа[16], а Духови су се нашли на уском простору западног зида поткуполног простора[17], док је у Жичи, сада у верзији XIV столећа, Силазак Светог духа на најважнијем месту у наосу, на јужном зиду поткуполног простора.[18] Практично, највећи [redacted] по свему судећи најзначајнији простор у скученом програму Светог Ђорђа у Расу заузима слика Силаска Светог духа на апостоле и ово није уопште тешко доказати, без обзира на горе поменуту византијску традицију. Да само кратко побројимо оно што је могло бити, или је бар било сачувано између два светска рата у горњој зони поткуполног простора. На источном зиду врло вероватно су биле Благовести, на јужном сцене Сретења и Крштења, на западном Духови, а на северном Васкрсење Лазара и Цвети.[19] Наручиоци живописа сасвим су добро пратили оно што се ради у програмима византијских цркава, али су при том, и ту је суштина по нашем виђењу догађаја, посебно истакли слику Силаска Светог духа на апостоле. Зашто је то било тако, и зашто је то, како смо на почетку рада рекли, само „привидни" топос, надамо се показаће следећи редови.

О оснивању Немањиних манастира говоре његови синови-писци. После набрајања поименце манастира које је Свети Симеон Немања саградио, Свети Сава каже: „И свим тим манастирима постави управу као што доликује".[20] Стефан Првовенчани је, управо када је реч о светом Ђорђу у Расу, сасвим одређен – „уста-

---

15 Кад је реч о представи Силаска Светог духа на апостоле, што се текстуалних извора тиче, највише је донео L. Ouspensky, *op. cit.*, et pass.

16 Б. Тодић, *Фреске*, у: *Манастир Студеница*, Београд 1986, 144–145.

17 С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614*, Нови Сад 1965, 168.

18 Б. Живковић, *Жича. Цртежи фресака*, Београд 1985, 24.

19 Покушај реконструкције програма сликарства XII века у Ђурђевим Ступовима извели су R. Hamann-Mac Lean – H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien von 11 bis zum frühen 14 Jahrhundert*, Giessen 1963, Plan 8, A–B; S. M. Wages, *op. cit.*, Fig. 8.

20 *Свети Сава, Сабрана дела*, ed. Т. Јовановић. Београд, 1998, 150–151.

нови правило о чрнцима",[21] дакако мисли се на монахе. Шта је заиста могао да учини ктитор велики жупан Стефан Немања? Ако је судити по томе да је свети Сава на основу Евергетидског типика саставио прво Хиландарски а потом по њему ■ Студенички типик,[22] онда се намеће закључак да је у српским манастирима до Савиног времена био у употреби византијски, општеприхваћени типик Велике цркве студитског типа.[23] Друго се и не може очекивати. Сасвим је природно да Немања за своје манастире на подручју Охридске архиепископије установљава „правило" о монасима по канонима византијске цркве, једнако онако како то чине други ктитори који оснивају манастире у Византији.[24] Узгред, Србима је добро позната заслуга ктитора монаха Павла и његовог наследника монаха Тимотеја за типик Богородице Евергетиде у Цариграду.[25] Дакле, ктитор „званично" установљава типик, а узима га из текуће праксе црквеног богослужења, праксе тога времена. Монашка средина у Светом Ђорђу у Расу, нажалост не знамо јој етнички састав, била је најважнији чинилац при избору сцена и светитеља за сликани програм. Међутим, и ктитор је могао имати удела, али његова знања из црквене историје ■ литургијске праксе нису на разини монаха, нарочито не јеромонаха пошто без њих не може бити правог служења у једној цркви. Због тога одређене финесе у сликаном програму – распоред сцена, светитеља, старозаветних личности, текстови на свицима пророка и светитеља – морају бити резултат поруџбине монашке средине, мада се не сме до краја искључити ни улога сликара. Како се то види у Светом Ђорђу у Расу а у вези је са Силаском Светог духа на апостоле? Наручиоци су тражили да на западном делу куполе буде пророк Данило и, изнад њега, у попрсјима Тројица младића – свети Ананије, Азарије и Мисаил[26], за које се пророк код цара Навухо-

---

21 *Стефан Првовенчани, Сабрани списи*, ед. Љ. Јухас-Георгијевска, Београд, 1988, 68.

22 М. Живојиновић, *Хиландарски и Евергетидски типик. Подударности и разлике*, ЗРВИ 33 (1994), 85–101 (са старијом литературом).

23 Ђ. Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Београд, 1990, 346 (са старијом литературом). Студитски тип типика био је у употреби код Срба ■ током XIII столећа.

24 С. Троицки, *Ктиторско право у Византији ■ у Немањићкој Србији*, Глас СКА CLXVIII, Београд 1935, 105–113.

25 М. Живојиновић, *op. cit.*, 88–89.

26 И. М. Ђорђевић, *op. cit.*, где је један од светитеља прочитан по фотографији Народног музеја у Београду као О АГ(IO)С AZAPIOC. Ово попрсје се сачувало и изложено је у сталној поставци Музеја, cf. Д. Милошевић, *Уметност у средњовековној Србији од 12. до 17. века*, Народни музеј – каталог, Београд 1980, кат. бр. 1, где је публикована и слика. S. M. Wages, *op. cit.*,

доносора залагао а описао је њихову веру ■ спасење из ужарене пећи. Овакав распоред у куполи, колико је нама знано, није нигде у читавом православном свету виђен. Исто је са текстом на свитку пророка Данила – [О] Θ(ΕΟ)C Ο ΜΕΓΑC ΕΓΝΟΡΙCΕΝ ΤΟ ΒΑCΙΛΕΙ Α ΔΕΙ ΓΕΝΕC, што одговара тексту Данила II, 45 – ὁ Θεὸς ὁ μέγας ἐγνώρισεν τῷ βασιλεῖ ἃ δεῖ γενέσθαι („Бог велики јави цару што ће бити послије"). Некоме је у монашкој средини Светог Ђорђа у Расу морала бити, преко профитологиона или пророчких извода у другим рукописима[27], добро позната садржина читаве књиге пророка Данила, нарочито стихови из II, III и VII главе. У II глави пророк Навуходоносору тумачи сан о четири светска царства ■ о вечном царству Божјем, у III пише о спасавању Ананија, Азарија и Мисаила из пећи огњене, и у VII глави Данило сам има сан о четири царства ■ о вечном царству Сина Божјег. Пошто се уверио у чудотворно спасење Тројице младића Навуходоносор је у завршним стиховима III главе саопштио „да је благословен Бог" Азарија, Ананија ■ Мисаила, ■ заповедио „да се сваки којега му драго народа ■ племена и језика" (πᾶν ἔθνος καὶ πᾶσαι φυλαὶ καὶ πᾶσαι γλῶσσαι – **вьси людие племена ѩзыкы**) који би похулио на њиховог Бога „исјече" – Данило III, 28–29[28]. „Народима, племенима ■ језицима" пророк Данило се враћа у већ горе међу изворима поменутој VII глави говорећи о царству „сина Божијег": „И даде му се власт ■ слава и царство да му служе сви народи и племена ■ језици" (καὶ πάντες οἱ λαοί, φυλαί, γλῶσσαι; ... **и вси людие, племена ѩзыци**) - Данило VII, 14. Напокон, образованим наручиоцима сликаног програма Немањине цркве Светог Ђорђа у Расу није промакло оно што је стајало иза Данилових речи – „Бог велики јави цару што ће бити послије" – јер су веома смишљено „испод" нашег пророка, у горњој зони Великих празника на западном зиду, тражили да се наслика Силазак Светог духа на апостоле, сцену у којој су заиста представљени „народи, племена и језици".

Од друге половине IX века у византијском свету сцена Силаска Светог духа на апостоле симболизује три главне идеје: Тројичност је оличена „Приуготовљеним престолом", „апостолство" апостолима, док слике „народа, племена и језика" треба да подсете на новопокрштене народе.[29] Све три идеје су подједнако значајне,

---

105–106, 141 је уз помоћ J. Anderson-а прочитала само А или Z, ■ то, како каже, по фотографији G. Millet-а.

[27] Књига пророка Данила (ed. И. Евсѣев), LXXXIV–LXXXIX.

[28] По Септуагинти (ed. A. Rahlfs) то је Danilo III, 96.

[29] N. Ozoline, *op. cit.*, 229.

али је последња, у поменутом времену, најактуелнија за словенски свет, за Србе и Русе. Истраживачи су запазили ову појаву, међутим, колико је нама познато, илак се све своди на сасвим уопштено мишљење Андре Грабара, које је он сам ставио под знак питања.[30] Грабаровом ставу приклонио се и Николас Озолин, који је узгред речено себи у задатак ставио да обради представе „народа" у православној иконографији Духова.[31] Он је из различитих углова анализирао ову појаву, али није сматрао за потребно да на неком конкретном случају покаже црквено-политичку актуализацију слике „народа".[32] То је, више успут и без научног апарата, учинио Виктор Никитич Лазарев, који је повезао сцену Силаска Светог духа на апостоле у Светој Софији у Кијеву (средина XI века) са покрштавањем разних народа, па и Руса.[33] Том приликом је по спису **Повѣсть временныхъ лѣтъ** (прерада монаха Силвестра из 1116 г.)[34] навео посету апостола Андреје Херсону и проповедање хришћанства. Разуме се, угледни руски научник није употребио научни апарат, пошто би морао да пружи шире објашњење и да чињенице доведе у склад. Прво, представа Духова у јужном краку крста кијевске катедрале је у склопу осталих посмртних Христових јављања; друго, у овој слици нису представљени „народи"; и треће, апостол Андреја је проповедао одмах после Христове смрти, а до покрштавања Руса је дошло тек 988. године, за време кнеза Владимира.[35] И српска средина се, додуше по сачуваним писаним изворима из XVII и XVIII столећа, понашала на исти начин. У два родослова остало је забележено како је један од седамдесеторице апостола и ученик апостола Павла – Тит – подигао цркву Светих Петра и Павла у Расу[36], која је, што можда није неважно, сасвим близу Немањиног манастира Светог Ђорђа. Оба примера, и руски и српски, више нам говоре о жељи „младих" покрштених народа да се вежу за што старију традицију покрштавања, по мо-

---

[30] A. Grabar, *L 'art religieux et l'empire byzantin à l'époque des Macédoniens*, Ecole Pratique des Hautes Etudes, Section des Sciences Religieuses, Annuaire 1939–1940 (нама доступно по Idem, *L 'art de la fin del l'antiquité et du Moyen âge*, I, Paris 1968, 162).

[31] N. Ozoline, *op. cit.*, 230–231.

[32] Више истраживача се бавило црквено-политичком актуализацијом представе Духова, углавном идејом „апостолства", cf. библиографију код N. Ozoline, *La Pentecôte*, passim.

[33] В. Н. Лазарев, *Мозаики Софии киевской*, Москва 1960, 44.

[34] *Хрестоматия по древнерусской литературе*, ed. М. Е. Федотова – Т. А. Сумникова, Москва 1974, 5.

[35] Г. Острогорски, *Византија и Словени*, Београд 1970, 145.

[36] Љ. Стојановић, *Стари српски родослови и летописи*, Београд – Ср. Карловци 1927, 46, 53.

гућству за време делатности светих апостола и њихових ученика. То је очигледно приметио и А. Грабар, те је у његовој претпоставци јасно изражен додатни опрез.

Поред нашег закључка да најзначајнији простор у скученом програму Светог Ђорђа у Расу заузима слика Силаска Светог духа на апостоле, као и то да је на западном делу тамбура куполе, дакле изнад Духова, представљен пророк Данило са светим Ананијем, Азаријем [redacted] Мисаилом, за нас је од првоoptразредног значаја појава „народа, племена и језика". Тумачећи ову представу, данас нажалост сачувану само у фрагментима [redacted] без натписа-легенди, отвара нам се пут целовитијег разумевања значења Силаска Светог духа у српској средини на самом почетку стварања државног и црквеног суверенитета. Међутим, пре него што се посветимо овом питању дужни смо извршити филолошку анализу наведених могућих литерарних инспирација, односно превода са грчког изворника на старословенски или српскословенски језик. Лако се да запазити да смо се за формулацију „народи, племена [redacted] језици" користили преводом Ђуре Даничића за Стари завет и Комисије Светог архијерејског синода Српске православне цркве за Нови Завет.[37] Да би предупредили могуће недоумице, а нарочито због схватања Духова у средњем веку, у овом раду су поред савременог српског текста исписани грчки изворник [redacted] стари српски превод, по могућству што ближи времену настанка фресака у Ђурђевим ступовима. Не образлажући нашироко све финесе врло осетљивог превођења Светог писма, поменућемо оно што се и до сада знало. Код Срба у средњем веку грчка именица у множини *οἱ λαοὶ* преводи се као **людие**, ἡφυλή као **племе** или **колѣно**, ἡ γλῶσσα као **ѧзыкь**, **ıазыкь**, **езыкь**. Међутим, у грчком језику постоји [redacted] именица τό ἔθνος која се преводи такође као, **ѧзыкь, ѥзыкь** а она пре свега значи „народ". У том случају текст код Данила VII, стих 14 требало би да гласи „сви људи, племена и народи", како је то, уосталом, [redacted] превођено.[38] За примере превода τό ἔθνος (= народ) намерно смо изабрали добро познато Мирослављево јеванђеље (настало 1180–1191)[39]. Узгред, помињемо да се у Житију светог Симеона од светог Саве (завршено убрзо после 1207. године) на четири места

[37] У преводу Williama Taylora Hostettera Jr., коме дугујемо нашу захвалност за уложени труд, коришћен је Douay-Rheims енглески превод Светог писма.

[38] Cf. supra. Прегледајући представе Духова у православном свету од IX до XII века, једино смо у Светим Врачима у Костуру нашли, поред ΦΥΛΑΙ или ΓΛΩΣΑΙ, и натпис-легенду ΛΑΟΙ, cf. Σ. Πελεκανίδου, *op. cit.*, εικ. 37β.

[39] *Мирослављево јеванђеље* (ed. Н. Родић – Г. Јовановић), 1.

ѥзыкь преводи као „народ“[40], мада у овом спису једанпут имамо [redacted] реч **нарѡдь**.[41] Дакле, **ѥзыкь**, односно ἡ γλῶσσα, поред тога што значи језик као говор, говорни орган, у већини случајева је ознака за „народ“.[42] Од овог закључка, који су већ извели у овој области много позванији истраживачи од нас, полази и наше тумачење представе „људи, племена и народа“ у сцени Силаска Светог духа на апостоле у Ђурђевим ступовима.

О првој појави српскословенског језика на фрескама српских ктитора, [redacted] реч је о сликарству у Богородичиној цркви у Студеници (1208/1209), писало је више истраживача.[43] Најважнији допринос дао је, додуше индиректно, Ђорђе Трифуновић [redacted] то у своја два рада. Један је део његове „Историје старе српске књижевности“ са симболичним насловом „Вавилонска кула и схватање језика у старој српској књижевности“[44], а други је „Дар Светог духа и словенски језици“.[45] Имајући у виду грађу, расправу [redacted] закључке у ова два Трифуновићева рада, својевремено смо записали да је Свети Сава у Студеници „први пут тражио да се сви натписи на фрескама изведу на српскословенском језику“ и да нас то „упућује на далеку прошлост [redacted] она времена када су Солунска браћа, свети Ћирило [redacted] Методије, уводили словенски језик у богослужење“.[46] Од не тако великог броја споменика српске писане речи из последњих деценија XII и прве деценије XIII столећа Ђ. Трифуновић је изабрао један у коме можемо наслутити српски став према сопственом језику и нарочито однос према његовој употреби.

---

[40] *Свети Сава, Сабрана дела* (ed. Т. Јовановић), 150–151, 156–157, 184–185, 186–187. За језик светог Саве као веома корисно cf. Ђ. Трифуновић – Т. Јовановић – Љ. Јухас, *Азбучни показатељ речи у списима светог Саве*, Археографски прилози 2, додатак, Београд 1980.

[41] *Свети Сава, op. cit.*, 162–163.

[42] Ђ. Трифуновић, *Стара српска књижевност – основе – (IV). Вавилонска кула и схватање језика у старој српској књижевности*, Књижевна историја XIV, 56 (Београд 1982), 621 (= *Ibidem*, *Стара српска књижевност. Основе*, Београд 1995, 145).

[43] За ову прилику издвајамо В. Ђурић, *Најстарији живопис испоснице пустиножитеља Петра Коришког*, ЗРВИ 5 (1958), 186–187; В. Ј. Ђурић, Византијске фреске, 32; *Ibidem*, *Свети Сава и сликарство његовог доба*, у: *Сава Немањић – Свети Сава. Историја [redacted] предање*, Београд 1979, 246; Ђ. Трифуновић, *О најстаријим натписима у Богородичиној цркви манастира Студенице*, Православље XX, 460 (1986), 10–13.

[44] Cf. нашу напомену 42.

[45] Ђ. Трифуновић, *Дар Светога Духа и словенски језици – Поводом 1100-годишњице Ћирила и Методија*, Зборник Матице српске за књижевност и језик XXXIII, 3 (Нови Сад 1985), 545–550.

[46] И. М. Ђорђевић, *О најстаријем зидном сликарству у студеничкој Богородичиној цркви*, Православље XX, 460 (1986), 5.

У повељи манастиру Хиландару монаха Симеона Немање (1198), повељи која се с разлогом сматра да је дело Светог Саве, на самом почетку читамо: „У почетку створи Бог небо [redacted] земљу и људе на њој и благослови их и даде им власт над свим својим створењем. И једне постави као цареве, друге као кнезове, неке као владаоце, [redacted] свакоме даде пасти стадо своје [redacted] чувати га од свакога зла који наилази на њега. Зато, браћо, премилостиви Бог утврди Грке царевима, а Угре краљевима, и сваки народ раздели, [redacted] закон даде [redacted] нарави установи, [redacted] владаре над њима постави по обичају и по закону (**когожде ѥꙁика раꙁдѣливь и ꙁаконь давь и нрави оустановы и владикы надь ними по нравоу и по ꙁаконоу**), раставивши својом премудрошћу".[47] Лако се да запазити да су преводиоци повеље место **когожде ѥꙁика раꙁдѣливь** превели са „сваки народ раздели". То сасвим одговара, видели смо, смислу [redacted] значењу речи **ѥꙁыкь** – народ и/или језик. Горњи навод се често цитира када се описује свест монаха Симеона [redacted] Саве о месту српског етничког простора и државе на сложеној лествици хијерархије држава, али је тек Ђ. Трифуновић упозорио да се „у речима старог монаха Симеона препознају далеки узори апокрифа, византијских хроника и казивања Црнорисца Храбра о деоби језика, нарави, обичаја, закона [redacted] вештина".[48] Из примера које је Трифуновић навео јасно се потврђује општа чињеница да је „Византија своју широку духовну заједницу" градила на јеванђеоском и апостолском начелу, а по њему „сваки народ може на свом језику молити и служити".[49] Управо по овом начелу Свети Сава је могао да тражи да се у Студеници 1208/1209. године, манастиру који је био подложан Рашкој епископији [redacted] Охридској архиепископији, дакле византијској црквеној организацији, испишу српскословенски натписи.

Као опште место важи чињеница да у основи онога што се дешавало на пољу писане речи [redacted] културе уопште за време првих Немањића стоји словенска традиција светих Ћирила [redacted] Методија и њихових непосредних настављача. Због тога је и важно питање „о такозваном језичком питању словенске самосталности [redacted] равноправности са другим народима".[50] Посебно занимљива је расправа „**О писменѣхь**" Црнорисца Храбра, која је настала око 891/892. године и дело је по свему судећи неког од ученика Ћирила [redacted] Ме-

---

[47] Ђ. Трифуновић, *Вавилонска кула*, 629. Cf. [redacted] Ђ. Трифуновић – В. Бјелогрлић – И. Шпадијер, *Хиландарска оснивачка повеља светога Симеона и светога Саве*, у: *Осам векова Студенице*, Београд 1986, 54, 58.

[48] Ђ. Трифуновић, *op. cit.*, 629.

[49] *Ibidem*, 625.

[50] *Ibidem*.

тодија.[51] Суштина ове расправе лежи у Храбровом супротстављању непомирљивом схватању тројезичника о искључивој важности јеврејског, грчког ■ латинског: „Али да кажемо како се из светих књига научисмо – да све по реду бива од Бога, а не од другога. Јер Бог прво није створио јеврејски језик, ни латински (**рим҆ска**), ни јелински, већ сиријски, којим Адам говораше, па ■ од Адама до потопа ■ од [потопа] па докле Бог не раздели језике приликом грађења куле, као што пише [у књизи Постања] када се разделише језици. И као што се језици разделише, тако се и нарави (**н҆рави**) и обичаји и прописи (**оустави**) и закони и вештине [разделише] на народе (**ѥзикы**)".[52] Црноризац Храбар тачно каже да се језици разделише од потопа приликом грађења куле, што нас враћа на књигу Постања (глава XI) ■ причу о зидању Вавилонске куле, а на тој повести је било „засновано средњовековно схватање о подељености човечанства на језике, народе ■ културе".[53] У време када Храбар састављa своју расправу писци „језик којим пишу не раздвајају од народа којем је тај језик у писаном облику намењен".[54] То је у ствари суштина „новозаветног значења" језика, односно „новозаветне поруке јединства". На ово упућују свети апостоли словенски Ћирило и Методије и њихови настављачи. „Писци најстаријих прозних ■ песничких дела о Солунској браћи", а они су главни браниоци учења, „схватају словенски језик као Дар Светог духа у коме може уживати један 'нов' ■ 'мали' крштени народ".[55] Све се заснива на новозаветном тексту Дела апостолских ■ догађају на дан Педесетнице, што је у хришћанској иконографији оликотворено представом Силаска Светог духа на апостоле. Да подсетимо, на дан Педесетнице сакупили су се апостоли: „И показаше им се раздијељени језици као огњени, и сиђе по један на свакога од њих. И испунише се сви Духа светога и стадоше говорити другим језицима, као што им Дух даваше да казују" – Дела ап. II, 3–4. У том смислу Ђ. Трифуновић је навео више примера из списа о светим Ћирилу и Методију, од којих посебно издвајамо речи византијског цара Михаила III кнезу Растиславу записане у Житију светог Ћирила: „Бог је и сада, у наше доба, открио 'слова за ваш језик', што није давано него само у првобитно доба, да се и ви придружите великим народима који славе Бога на свом језику".[56] На крају, вратимо се Црнорисцу Храбру и ње-

---

[51] *Ibidem*, 626, (са литературом).
[52] *Ibidem*, 627. Cf. К. М. Куев, *Черноризец Храбър*, София 1967, 209.
[53] Ђ. Трифуновић, *op.cit.*, 622.
[54] *Ibidem*, 629.
[55] Ђ. Трифуновић, *Дар Светога Духа*, 547.
[56] *Ibidem*, 547.

говом спису „**О писменѣхъ**“, правом узору Немањине ■ Савине хиландарске повеље. По Постању и Храбру „несагласност језика некада је дошла као казна. Новозаветно, пак, говорење разних језика дошло је као дар Светог духа, који треба да обнови некадашњу сагласност, о чему се пева у једној стихири на богослужењу посвећеном Педесетници: Некада језици бише помешани због дрског грађења куле; а данас језици мудро забеседише славе ради познања Бога. Тамо Бог осуди злочесте због грехова њихова; овде Христос просветли рибаре Духом. Тада се створи несагласност за казну; сада се обнавља сагласност на спасење душа наших“.

Основни принцип рецепције византијског погледа на свет је добро познат: од општег ка појединачном, појединачно, и допринос појединачног општем. У случају представе Силаска Светог духа на апостоле у Ђурђевим ступовима, у сликарству које је поручио Стефан Немања пошто је коначно заузео рашки великожупански престо, дакле у време када се уобличава нова српска држава, у употреби је византијска литургијска пракса (читање пророчких списа, јеванђеља, дела апостолских и певање стихира из службе Педесетнице), као ■ поштовање традиције иконографије и програма у црквама православног света. С друге стране, појединачно се огледа кроз посебно наглашавање ове сцене у сликаном програму, док би допринос појединачног општем требало видети у представи „људи, племена и народа“ која се заснива на Дару Светог духа и обнови сагласности народа и језика, што је било начело словенске духовности од покрштавања ■ делатности солунске браће светих Ћирила и Методија ■ њихових настављача. Поуздано тежећи пуној самосталности српског државног ■ црквеног суверенитета, а имајући на уму већ остварену сагласност народа ■ језика, Свети Сава у Богородичиној цркви у Студеници тражи да се на српскословенском језику испишу сви натписи. Далековидост највећег српског духовника показала се само десетак година после осликавања Студенице, уздизањем српске државе на краљевство и добијањем аутокефалне црквене организације. Немањине фреске у Ђурђевим ступовима из око 1175. године налазе се на самом почетку тог процеса. Због свега изреченог понављамо оно што смо већ записали. Представа Силаска Светог духа на апостоле у овом храму не припада, по нашем мишљењу, само кругу општих места иконографије ■ програма православног света, већ као „привидни“ ликовни топос нагони на повезивање слике ■ времена у коме она настаје.

ON THE PRESENTATION OF THE *DESCENT OF THE HOLY SPIRIT ON THE APOSTLES* IN DJURDJEVI STUPOVI IN RAS

The frescoes of the Great jupanus Stefan Nemanja in his Church of St. George in Ras are important for several reasons. The principal one is certainly the fact that are the only wall paintings that exist in the churches erected and painted by the founder of the Nemanjić dynasty. The second, no less importaint reason is the time when the painting came into being (around 1175), and these were the years after the end of the Serbian-Byzantine conficts, when Stefan Nemanja finally consolidated his position in power and began the definitive shaping of the Serbian state and church sovereignty. Finally, regardless of the Church of St. George was damaged during the Turkish occupation and especially during the 20th century, there were enough frescoes in it until World War II, to enable an examination of the painted programme, almost in its entirety.

In the monumental but relatively narrow space of the naos of St George, the presentation of the *Descent of the Holy Spirit on the Apostles* occupied the most prominent place. Double the size of the other scenes of the Great Feasts, that were combined here with the scenes of *The Passion*, the painting of the *Pentecost*, accordfing to the concept of the *ktetor*, had to have a special message.

Based on an analysis of the literary sources, primarily the writings from the Old and the New Testament, one may conclude that this presentation does not only belong to the circle of charcteristic features of the iconography and programmes of the Orthodow Christian world, but as an apparent visual topos, guides one towards linking the picture and the time in which it came into being. Of the three main ideas about the symbolism of the Descent of the Holy Spirit on the Apostles – trinity, apostleship and conversion – the paper devotes particular attention to the presentations of the newly baptised peoples. The explanation is in fact based on the results of research conducted by Djordje Trifunović into the understanding of language in old Serbian literature, in other words, of the gift of the Holy Spirit and the Slav languages.

О представи Силаска Светог духа на апостоле у српском зидном сликарству средњег века

У времену када се навршава две хиљаде година хришћанства обавезни смо подсетити се изворних принципа вредности, оних које нам је на вечно духовно чување оставио Бог Син – Исус Христос. Ово сећање је готово насушна потреба, пошто смо, нажалост, сведоци распада хришћанског уистину универзалног начела да сваки народ *може* и *мора* имати своје место под небеским сводом над којим бди Свето тројство – Бог Отац, Бог Син и Свети дух. Због те чињенице, а из угла нашег послушања, за ову прилику намера нам је да се укратко посветимо сцени Силаска Светог духа на апостоле у српском зидном сликарству средњег века. У ствари, жеља је да се на једном месту представе сви сачувани примери Духова, да се сагледа развој иконографских и програмских решења, све с циљем да би се што боље разумео однос идејне поруке једног од најважнијих догађаја хришћанске историје и аутохтоне српске средине током средњег века. Коначно, упозоримо на речи чувеног беседника светог Григорија Богослова који је поводом празника Духова записао: „Ми славимо Педесетницу – Силазак Светог духа, испуњење обећања, остварење наде, велику и часну тајну."[1] У овом исказу стоји практично све што је суштина Силаска Светог духа на апостоле.

Духови су један од дванаест Великих празника, што значи да им у декорационој схеми цркава православног света припада највиша зона сликаног програма. Нажалост, ови делови храма су најподложнији пропадању, па су многе сцене Духова уништене, од неких су остали само фрагменти или старе фотографије, а неке су наново исликане (у XIV столећу и за време турске окупације). Све у свему, списак примера изгледа овако: Ђурђеви ступови у Расу

---

1 Л. Мирковић, *Хеортологија*, Београд 1961, 228.

(западни зид поткуполног простора, око 1175)[2], Богородичина црква у Студеници (западни зид поткуполног простора, 1208/1209, поново сликано 1568, фрагмент)[3], Спасова црква у Жичи (јужни зид поткуполног простора, 1220, поново сликано 1309–1316)[4], Свети апостоли у Пећи (северни зид поткуполног простора, око 1260)[5], Света тројица у Сопоћанима (тријумфални лук олтара, лунета западног портала, 1263–1268)[6], Свети Петар у Богдашићу (свод јужне певнице, 1270–1279)[7], Благовештење у Градцу (западни зид поткуполног простора, око 1275, фрагмент)[8], Свети Ђорђе у Старом Нагоричину (западна страна источног плитког лука поткуполног простора, 1316–1318)[9], Успење у Грачаници (свод северног крака крста, 1318–1321)[10], Ваведење у Хиландару (јужни део свода олтара, 1317–1321)[11], Свети Никита у Скопској Црној Гори (јужни део свода олтара, око 1324, поново сликано 1484)[12], Свети Спас у Кучевишту (јужни зид олтара, 1322–1331, сл. 30)[13], Богородица Одигитрија у Пећи (јужни део свода олтара, око 1335)[14], Бела црква Каранска (југоисточни угао куполе, 1340–1342)[15], Све-

---

[2] G. Millet – A. Frolow, *Le peinture de moyen âge en Yougoslavie*, I, Paris 1954, Pl. 26,2, 29,2–3; I. M. Đorđević, *On the Scene of the Descent of the Holy Spirit on the Apostels*, Зборник радова Византолошког института 38, Београд 1999–2000, 239–255.

[3] С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614*, Нови Сад 1965, 168.

[4] М. Кашанин – Ђ. Бошковић – П. Мијовић, *Жича*, Београд 1969, 144, 148, 150, сл. на стр. 142–143; Б. Живковић, *Жича. Цртежи фресака*, Београд 1985, 24.

[5] Б. Тодић, *Најстарије зидно сликарство у Св. Апостолима у Пећи*, Зборник за ликовне уметности 18, Нови Сад 1982, 27; В. Ј. Ђурић – С. Ћирковић – В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, 26, сл. 34.

[6] В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1991, 58, 156, сл. 71–73; Б. Живковић, *Сопоћани. Цртежи фресака*, Београд 1984, 17, 38–39.

[7] В. Ј. Ђурић, *Црква Св. Петра у Богдашићу и њене фреске*, Зограф 16, Београд 1985, 31, сл. 8–9.

[8] G. Millet – A. Frolow, *н. д.*, II, Paris 1957, Pl. 49,2, 57,3.

[9] Б. Тодић, *Старо Нагоричино*, Београд 1993, 75, 103, 107.

[10] Исти., *Грачаница. Сликарство*, Београд–Приштина 1988, 82, 167; Б. Живковић, *Грачаница. Цртежи фресака*, Београд 1989, 6. п.

[11] М. Марковић, *Првобитни живопис главне манастирске цркве, Манастир Хиландар*, Београд 1998, 222; за слику уп. *U srcu Hilandara*, CD Rom, изд. William Taylor Hostetter, Jr., 1998.

[12] G. Millet – A. Frolow, *н. д.*, III, Paris 1962, Pl. 51. 51, 4.

[13] И. М. Ђорђевић, *Сликарство XIV века у цркви св. Спаса у селу Кучевишту*, ЗЛУ 17, Нови Сад 1981, 90, 97–98.

[14] В. Ј. Ђурић – С. Ћирковић – В. Кораћ, *н. д.*, сл. 88.

[15] И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1994, 142.

ти Димитрије у Пећи (северни зид западног травеја, око 1345)[16], Свети Спас у Призрену (тријумфални лук олтара, до 1348)[17], Христ Пантократор у Дечанима (северни зид поткуполног простора, 1338/1339 – 1347/1348, сл. 29)[18], Богородичина црква у Матеичу (јужни део свода олтара, око 1353, фрагмент)[19], Свети Јован Богослов у Земену (јужни део свода олтара, око 1360)[20], Свети Никола у Псачи (јужни део свода олтара, 1365–1371, фрагмент)[21], Свети Димитрије у Марковом манастиру (јужни део свода олтара, до 1376/1377)[22], Свети Андреја на Треску (тријумфални лук олтара, 1388/1389)[23], Ваведење у Велућу (западни зид, највиша зона, до 1389, фрагмент)[24], Ваведење у Новој Павлици (северни зид поткуполног простора, до 1389)[25], Свети Константин и Јелена у Охриду (западни зид, средња зона, око 1400)[26], Руденица (западни зид, средња зона, 1402–1405)[27], Свети арханђели, данас Свети Стефан, у Копорину (тријумфални лук олтара, *на размеђи друге у трећу деценију XV века)*[28], Света тројица у Ресави (северни део свода западног травеја, 1406/1407 – 1418)[29]. Овом списку, било би упутно придодати једну икону Духова из Народног музеја у Београду (трећа четвртина XIV века)[30], као и минијатуру у познатом

---

[16] В. Ј. Ђурић – С. Ћирковић – В. Кораћ, *н. д.*, 190, сл. 124.
[17] И. М. Ђорђевић, *н. д.*, 157.
[18] М. Марковић, *Циклус Великих празника*, Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије, Београд 1995, 119; В. Р. Петковић – Ђ. Бошковић, *Манастир Дечани*, Београд 1941, Pl. CLXXXIII.
[19] Н. Л. Окуњев, *Грађа за историју српске уметности. 2. Црква Свете Богородице – Матеич*, Гласник Скопског научног друштва VII – VIII, Скопље 1930, 95.
[20] Л. Мавродинова, *Земенската църква*, София 1980, 63–65, сл. 40.
[21] И. М. Ђорђевић, *н. д.*, 175.
[22] Л. Мирковић – Ж. Татић, *Марков манастир*, Нови Сад 1925, 60.
[23] J. Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas an der Treska*, Wien 1997, 139–140, Fig. 20.
[24] По нашим теренским белешкама.
[25] Б. Живковић, *Павлица. Цртежи фресака*, Београд 1993, 27.
[26] Г. Суботић, *Свети Константин и Јелена у Охриду*, Београд 1971, сл. 22–23.
[27] Л. Мирковић, *Руденица*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, књ. 11, Београд 1931. 111, сл. 18.
[28] М. Радујко, *Манастир Копорин (архитектура, сликарство, историја)*, Београд 1995, 91, 139 (магистарски рад). Датирање живописа преузето је из овог рада.
[29] Б. Тодић, *Манастир Ресава*, Београд 1983, III, 9.
[30] Д. Милошевић, *Две иконе XIV века у Народном музеју*, Зборник за ликовне уметности, 1, Нови Сад 1965, 12–19, сл. 3–4.

Минхенском српском псалтиру (*фол. 27, илустрација уз Псалам XVIII, 5*, крај XIV века)[31].

Пре него што се посветимо програмским решењима, односно месту Духова у декорационој схеми српских средњовековних цркава, треба нешто рећи о оним личностима које су замислиле сликани програм и, разуме се, о улози сликара извођача. Добро је познато да је опремање једног храма фрескама био сложен и врло одговоран посао. Свако је од учесника тог процеса – ктитор, онај који се у име ктитора брине о декорацији, сликари – имао свој удео. Кад се погледа у целини српска средина, а тако је у читавом византијском свету, учешће неког од поменутих актера може бити веће или мање, и то зависи од нивоа укључености у подухват. Некада одлучујућу реч има учени ктитор, некада је то игуман манастира, а неретко се дешавало да црквени великодостојници, иначе људи који морају контролисати и одобрити иконографски садржај неке цркве на подручју њихове епархије, буду ти који дају *основни печат* целокупном сликаном програму. Међу горе наведеним црквама у којима су се сачували Духови, ктитори су српски владари и чланови њихових породица, српска властела и високи прелати цркве. На овом месту поменућемо само добро познате и у изворима посведочене примере. Свети Сава као архимандрит, дакле прочелник-*игуман* више манастира, осмишљава програм Богородичине цркве у Студеници[32], као архиепископ брине о програмима Жиче[33] и Милешеве.[34] Његов наследник архиепископ Арсеније, као ктитор и као поглавар цркве, осмишљава декорацију Светих апостола у Пећи.[35] То исто чини, у истој двострукој улози, архиепископ Данило II у Богородичиној цркви у Пећи.[36] Кад је реч о српској властели, довољно је подсетити на нашу књигу *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, у којој смо читаву главу посветили улози властеле-ктитора на сликани програм.[37] И српски владари-ктитори, нарочито у XIII столећу, имају не мале

[31] S. Dufrenne – S. Radojčić – R. Stichel – I. Ševčenko, *Der Serbische Psalter*, Faksimil-Ausgabe des Cod. Slav. 4, Textband, Wiesbaden 1978, 197–198.

[32] Постоји приличан број радова с овом темом. Види на пример В. Ј. Ђурић, *Свети Сава и сликарство његовог доба*, Сава Немањић – Свети Сава. Историја и предање, Београд 1979, 246–248.

[33] *Исто*, 249–252.

[34] Види радове С. Томековић, И. М. Ђорђевића и Б. Тодића у зборнику *Милешева у историји српског народа*, Београд 1987, 51–88.

[35] Б. Тодић, *Најстарије зидно сликарство*, на више места; В. Ј. Ђурић – С. Ћирковић – В. Кораћ, *н. д.*, 40 (В. Ј. Ђурић).

[36] Види више радова у зборнику *Архиепископ Данило II и његово доба*, Београд 1991.

[37] И. М. Ђорђевић, *н. д.*, 87–103.

заслуге у стварању програма. На пример, краљица Јелена Анжујска у Градцу тражи да јој декорација буде на „подобије“ Богородичине цркве у Студеници.[38] Игумани српских манастира такође доста значе за остварење фреско-декорације. Грандиозни подухват у сваком погледу, живопис Дечана, надгледају први и други дечански игумани, Арсеније [redacted] Данило, па им се чак сликају ктиторски портрети.[39] Напослетку, не сме се занемарити улога сликара, јер они у себи сажимају вековну традицију иконографских [redacted] програмских образаца васколиког византијског света.

Шта нам, дакле, кажу подаци о месту Духова у српским црквама средњег века? У Ђурђевим ступовима, Богородичиној цркви у Студеници и Градцу ова сцена је постављена на западни зид поткуполног простора. Овде се већ сме говорити о посебности српске средине. Немањини Ђурђеви ступови величином слике и местом истичу Духове. То почетком XIII века преузима Свети Сава за Студеницу, а то исто чини [redacted] краљица Јелена која у Градцу „копира“ студенички програм. Нарочита веза, знано је, постоји између живописа поткуполног простора Жиче и Светих апостола у Пећи. Реч је о две манастирске цркве уз које су дворови српских архиепископа, где су истакнути догађаји на Сиону, тзв. Сионски празници.[40] Да ли баш под утицајем нашег Светог Саве, питање је о коме се већ дуже време у науци дискутује.[41] Духови су у цркви Свете тројице у Сопоћанима насликани два пута. Једном у лунети портала, дакле изнад улаза где се иначе храмовна слава приказује, а други пут на тријумфалном луку олтара. Међутим, треба поменути да у Сопоћанима постоји и „права“ представа Свете тројице. Она је у виду Три анђела за трпезом (можда као Гостољубље Аврамово) на источној половини свода јужне певнице, тачно на месту одређеном за патрона цркве.[42] То што су Духови изнад улаза и у олтару сасвим је лако објаснити. Празник Духова је [redacted] празник Свете тројице.[43] Дакле, још једном се сусрећемо са изузетно високом духовном образованошћу српског краља Уроша I, ктитора Сопоћана, и ученом краљевом околином, у којој је једно од глав-

---

[38] В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 41–42.

[39] И. М. Ђорђевић, *Представа Стефана Дечанског уз олтарску преграду у Дечанима*, Саопштења XV, Београд 1983, 38–40; Д. Војводић, *Портрети владара, црквених достојанственика и племића у наосу и припрати*, Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије, Београд 1995, 276–277.

[40] В. Ј. Ђурић, *Свети Сава*, 252–253; Б. Тодић, *н. д.*, 20–28.

[41] М. Марковић, *Значај првог путовања светог Саве у Палестину за архитектуру [redacted] живопис средишта српске архиепископије*, Београд 1997, 67–83 (магистарски рад).

[42] В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, 59, сл. 64.

[43] *Исто*, 156.

них места имао краљев рођени брат, тадашњи архиепископ српски Сава II. Разуме се, и овом приликом не заборављамо на краљицу Јелену.

Од почетка XIV века у православном свету долази до поновног „униформисања" сликаних програма, што значи да се Велики празници доследно хронолошки излажу у правцу сказаљке на сату, од југоисточног дела храма, на југ, запад, север, да би се прича завршила у североисточном делу и на зидовима, своду или тријумфалном луку олтарског простора. За нас су у овом раду, јасно је, занимљиви изузеци. У цркви Светог Димитрија у Пећи, на живопису који је поручио архиепископ Јоаникије, Духови су постављени на северни зид посебног западног травеја. Они су овде, у ствари, као праузор и легитимност онога што ће се дешавати на васељенским саборима и дакако саборима помесних цркава. Зато су ови Духови и повезани са два васељенска сабора и два српска сабора који су насликани на своду истог простора.[44] Посебан случај је и програм Беле цркве Каранске, где су се због патрона храма – Богородице, односно њеног врло развијеног циклуса, четири завршна Велика празника – Распеће, Силазак у ад, Духови и Вазнесење – нашли у куполи![45] Нешто слично десило се у Дечанима. Пошто је реч о великом и прилично компликованом простору у горњим деловима цркве, учени наручиоци су сматрали да Велике празнике треба груписати на једном месту, наравно у поткуполном простору, и то од горе на доле.[46] У последњој четвртини XIV и првој половини XV века у неким сликаним програмима запажа се враћање на традицију средњовизантијског периода, то јест враћање на програмска решења по којима Духове треба сликати у западном делу храма. Тако су у Велућу Духови у највишој зони западног зида наоса, у Ресави на своду западног травеја наоса, а у Светим Константину и Јелени у Охриду и Руденици они су на западном зиду, одмах изнад доње зоне стојећих фигура.

Пошто смо се, додуше укратко, посветили онима који су у српској средини бринули о осликавању цркава, и након тога што смо представили у каквим су се програмским комбинацијама нашле сцене Духова, дошао је ред на разматрање иконографије и литерарних предложака. Као прво и основно, морамо констатовати да је представа Силаска Светог Духа на апостоле у српском зидном сликарству средњег века нераздвојни део иконографије

44 В. J. Ђурић – С. Ћирковић – В. Кораћ, *н. д.*, 190 (В. J. Ђурић).
45 И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 72.
46 М. Марковић, *Циклус Великих празника*, 107–119.

византијског света[47], и да она прати у целини и детаљима све оне промене које су код Духова видљиве од друге половине XII до првих деценија XV столећа. Најгрубља подела била би следећа. У прву групу спадају оне сцене Духова где су представљени апостоли како седе на полукружној клупи, ређе равној, а из сегмента неба на њих падају зраци Светог Духа. Сегмент неба може бити празан или са Светим Духом у облику голуба. Нешто сложенији тип указивања на Тројичност јесте у сегменту неба, како је у Немањиним Ђурђевим ступовима следећи цариградске узоре, раскошни престо са знацима Христове мученичке смрти – крстом и на њему трновим венцем, копљем, штапом са сунђером [redacted] сударијумом. Овај престо треба да укаже на припремљени престо за Господа Исуса Христа на дан његовог Другог доласка. Зове се грчки Хетимасија, што је глаголска именица и на српском се преводи као Приуготовљење. Реда ради поменимо да људи од струке погрешно преводе Хетимасију као Приуготовљени престо. Другу групу чине претходно описани делови сцене, с тим што ће се са стране или испод апостола наћи представници „народа, племена [redacted] језика“, међу које је понекад стављен [redacted] један владар (на пример, Ђурђеви ступови, Свети апостоли у Пећи, Бела црква Каранска). Место њих, од почетка XIV века слика се само једна фигура. Она је у владарској одећи црвене, са круном на глави, и испред себе држи раширено платно са дванаест свитака; она може седети на клупи-престолу, а може бити у клечећем положају прекрштених ногу. Некада је то старији човек краће седе браде са брковима (на пример, Хиландар, Дечани), може бити млад без браде (на пример, икона из Народног музеја у Београду, Минхенски-српски псалтир, Руденица), а у једном случају (Кучевиште) млада особа је женски лик. Најчешће није натписом сигнирана, али ако јесте онда је грчки Космос и српски Земља. Свему овоме упутно је додати да се некада уз Духове или у Духовима сликају и пророци који су у Старом завету најавили овај догађај. У Дечанима су уз сцену насликани пророци Јоил са текстом на свитку (II, 29) и Језекиљ са текстом (XXXVI, 27)[48], док је у Ресави сачуван као део сцене пророк Јеремија.[49] До које је мере српска средина разумевала пророчку најаву Силаска Светог духа на апостоле показују нам хиландар-

47 О силаску Светог Духа на апостоле види сабрану библиографију код I. M. Đorđević, *On the Scene*, на више места. За празник Духова види Л. Мирковић, *н. g.*, 225–238.

48 М. Марковић, *н. g.*, 119.

49 Види нашу напомену 29.

ски „обновитељи“ почетком XIX века, који уз представу Космоса исписују нови натпис – пророк Јоил![50]

Сцена Духова и њени поједини делови готово у потпуности могу бити тумачени текстовима Старог и Новог Завета, при чему је свакако главни извор сам опис догађаја у Делима апостолским (II, 1–8): „И кад се наврши педесет дана бијаху сви апостоли једнодушно на окупу. И уједанпут настаде шум с неба као хујање силног вјетра, и напуни сав дом гђе они сеђаху; И показаже им се раздијељени језици као огњени, и сиђе по један на свакога од њих. И испунише се сви Духа Светога и стадоше говорити другим језицима, као што им Дух даваше да казују. А у Јерусалиму борављаху Јудеји, људи побожни из свакога народа који је под небом. Па кад настаде ова хука, скупи се народ, и смете се; јер сваки од њих слушаше гђе они говоре његовим језиком. И дивљаху се сви говорећи један другоме: Гле, зар нису сви ови што говоре Галилејци? Па како ми чујемо сваки свој језик у коме смо се родили“. Овом приликом, и уопште кад се говори о Силаску Светог Духа не смемо изгубити из вида и оно што је записано о Христовој проповеди пре Вазнесења. Код светог јеванђелисте Матеја (XXVIII, 19) стоји: „Идите и научите све народе крстећи их у име Оца и Сина и Светога Духа“. Слично је код светог Луке (XXIV, 47) – „И да се у његово име проповиједа покајање и опроштење гријехова по свим народима“. Свети Марко (XVI, 15) нешто другачије „памти“ речи Христове: „Идите по свему свијету и проповиједајте Јеванђеље сваком створењу“. Пошто Нови Завет происходи из Старог Завета, а зна се шта у хришћанском свету значи сагласје два Завета, у Старом Завету налазимо најављивање изливања Светог Духа и царства коме служе сви народи племена и језици. За представу „народа, племена и језика“ од прворазредног значаја је пророковање Јоила (II, 28/29) – „И послије ћу излити дух свој на свако тијело“, и пророштво записано код Данила (VII, 14) – „И даде му се власт и слава и царство да му служе сви народи, и племена и језици“. И Хетимасија („Приуготовљење престола“) има свој литерарни извор у Старом Завету. У Псалмима (IX, 8) стоји: „Али Господ увијек живи; спремио је за суд пријесто свој“. Једино остаје и даље отворено питање појаве представе Космоса, односно појма Космоса, који се код Срба у средњем веку преводи речју „Мир“ или, како смо видели у Кучевишту, речју „Земља“. Можда се у већ поменутом исказу јеванђелисте Марка (XVI, 15) – „Идите по свијем свету ...“ може наћи одговор за замену предста-

[50] За слику види CD Rom *U srcu Hilandara*.

ве „народа, племена и језика“ једном фигуром која персонификује цео свет.[51] Но, овај проблем остаје и даље отворен.

На крају поставља се питање нашег опредељења да се посветимо представама Силаска Светог Духа на апостоле у српском зидном сликарству средњег века. Наиме, сасвим недавно смо се бавили овом темом која је некада постојала у Ђурђевим ступовима[52], на живопису који је поручио велики жупан Стефан Немања око 1175. године, управо у времену када почиње да се ствара укупна идеолошка свест нове државе Немањића. У вези с тим, разумљиво, посебна пажња је усмерена ка тумачењу појаве представе „народа, племена и језика“. То је стара традиција, иначе установљена у Цариграду у другој половини IX века, а брижљиво негована код Срба у средњем веку, чак и у оно доба када се место „народа, племена и језика“ слика фигура која треба да персонификује цео свет. Навешћемо и примере. Из XIV века „народи, племена и језици“ остали су нам у Грачаници, Белој цркви Каранској, у пећком средишту српске цркве – у Богородици Одигитрији и Светом Димитрију и у Новој Павлици. Ово неће бити случајно, а објашњење је, чини се, веома једноставно. Као што Византија има своју традицију, тако и Срби не одустају од своје традиције која је формирана у доба светог Симеона Немање и његовог сина Светог Саве.

Пре него што изнесемо суштину објашњења посебности Духова код Срба у средњем веку, морамо упозорити на врло осетљиво питање превођења текстова Светог писма. Због тога смо у поменутом раду извршили филолошку анализу грчких изворника и старих српских превода, те смо закључили да српска реч **ѥзыкь** односно грчка η γλωσσα, поред тога што значи језик као говор, говорни орган, у већини случајева је ознака за „народ“. С друге стране, грчка именица у множини οι λαοι преводи се као **людиѥ**, па би тачан превод за нас занимљивог места био – „људи, племена и народи“.

Првом појавом српскословенског језика на фрескама српских ктитора, а реч је о сликарству Богородичине цркве у Студеници (1208/1209), бавило се више истраживача.[53] Најважнији допринос

---

[51] Lj. Popović, *Models for the Sea and the Cosmos and their Dissimination in Byzantine Art*, Aces du XXII^e congrès international d'histoire de l'art, I, Budapest 1972, 133–137.

[52] О изгледу Духова у Ђурђевим ступовима данас знамо по старим фотографијама, начињеним између два светска рата, и остацима фресака који су у Народном музеју у Београду.

[53] Види на пример В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 32; Ђ. Трифуновић, *О најстаријим натписима у Богородичиној цркви манастира Студенице*, Пра-

дао је, додуше индиректно, Ђорђе Трифуновић и то у своја два рада. Један је део његове *Историје старе српске књижевности* са симболичним насловом *Вавилонска кула и схватање језика*,[54] а други је *Дар Светог духа и словенски језици*.[55] Анализирајући детаљно ћирило-методијевску традицију увођења словенског језика у богослужење Трифуновић се задржао посебно на једном примеру у коме можемо да наслутимо српски став према сопственом језику и нарочито према његовој употреби. У повељи манастиру Хиландару монаха Симеона Немање (1198), повељи за коју се с разлогом сматра да је дело Светог Саве, на самом почетку читамо: „У почетку створи Бог небо и земљу и људе на њој и благослови их и даде им власт над свим својим створењем. И једне постави као цареве, друге као кнезове, неке као владаоце, и свакоме даде пасти стадо своје и чувати га од свакога зла које наилази на њега. Зато, браћо, премилостиви Бог утврди Грке царевима, Угре краљевима, и сваки народ раздели, и закон даде и нарави установи, и владаре на њима (постави) по обичају и закону, раставивши својом премудрошћу“.[56] Приређивачи повеље су место **когождє єꙁика раꙁдѣливь** превели са „сваки народ раздели“, што сасвим одговара, видели смо, смислу и значењу речи **єꙁıкь** - „народ“ и/или „језик“. Горњи навод се често цитира када се описује свест монаха Симеона и Саве о месту српског етничког простора и државе на сложеној лествици хијерархије држава, али је тек Трифуновић упозорио да се у Хиландарској повељи могу препознати „далеки узори апокрифа, византијских хроника и казивања Црнорисца Храбра о деоби језика, нарави, обичаја, закона и вештина“.[57] Уз то, из примера које је навео Трифуновић јасно се потврђује чињеница да је Византија своју широку духовну заједницу градила на јеванђеоском и апостолском начелу да „сваки народ *на свом језику може молити и служити*“.[58] Управо по овом начелу Свети Сава је смео да тражи да се у Студеници 1208/1209. године, у манастиру који је био подложан Рашкој епископији и Охридској архиепископији, дакле византијској црквеној организацији, ис-

вославље XX, 460, Београд 1986, 10–13.

[54] Ђ. Трифуновић, *Стара српска књижевност. Основе*, Београд 1952, 145–178.

[55] Исти, *Дар Светог Духа и словенски језици – Поводом 1100-годишњице Ћирила и Методија*, Зборник Матице српске за књижевност и језик XXXIII, 3, Нови Сад 1985, 545–550.

[56] Исти, *Стара српска књижевност*, 157; Ђ. Трифуновић – В. Бјелогрлић – И. Шпадијер, *Хиландарска оснивачка повеља светог Симеона и светог Саве*, Осам векова Студенице, Београд 1986, 54, 58.

[57] Ђ. Трифуновић, *н. д.*, 157–158.

[58] *Исто*, 152.

пишу српскословенски натписи. Имајући на уму већ остварену сагласност народа ■ језика овим чином Свети Сава тежи пуној самосталности српског државног и црквеног суверенитета. Далековидост највећег српског духовника показала се само десетак година после осликавања Студенице, уздизањем српске државе на краљевство ■ добијањем аутокефалне црквене организације.

THE PRESENTATION OF THE *DESCENT OF THE HOLY SPIRIT ON THE APOSTLES* IN MEDIEVAL SERBIAN WALL PAINTING

This paper deals with the preserved examples of presentations of the *Descent of the Holy Spirit on the Apostles* in medieval Serbian painting and discusses the development of the iconographic and programmatic solutions in order to offer a better understanding of the relation of the ideological messages of one of the most important events in Christian history and the autochthonous Serbian environment during medieval times.

In the decorative scheme of churches in the Orthodox Christian world, a place in the painted programme belongs to the *Pentecost*, as one of the Great Feasts. These parts of the church, unfortunately, were the most susceptible to ruin, therefore, many scenes of the Holy Ghost were destroyed, only fragments or old photographs remained of some, and some of them were repainted in the 14th century or during the Turkish occupation.

The scenes of the *Descent of the Holy Spirit on the Apostles* in Djurdjevi stupovi, in the Church of the Virgin in Studenica and in Gradac, were placed on the western wall in the space beneath the dome. There is a special connection between the painting in the area beneath the dome in Žiča and Holy Apostles in Peć, two cathedral churches highlighting the Feasts related to Holy Sion. In the Church of the Holy Trinity in Sopoćani, the *Penteecost* is painted in the *lunetta* of the portals, where the church's feast day is depicted, and above the triumphal arch of the altar. From the beginning of the 14th century, the Great Feasts were regularly depicted chronologically, in a clockwise direction, starting from the southeastern part of the church. In the case of the presentation of the *Prntrcost* in medieval Serbian painting, there are digressions from this in the painting of St. Demetrius in Peć, and in the White Church of Karan, and in Dečani. At the end of the 14th and in the first half of the 15th century, there was a return to the programmatic solutions, according to which the *Pentecost* should be painted in the western part of the church (Veluće, Resava, SS. Constantine and Helen in Ohrid, and Rudenica).

The presentation of the *Descent of the Holy Spirit on the Apostles* in medieval Serbian wall painting, as an inseparable part of the iconography of the Byzantine world, as a whole and in the details, features ll those changes that are visible in the pictures of the *Pentecost* from the second half of the 12th to the first decades of the 15th century. In some scenes of the *Pentecost*, to the side or beneath the apostles, the representatives of „the peoples, tribes and languages“ appear, among whom a ruler was sometimes portrayed (Djurdjevi stupovi, the Holy Apostles in Peć, the White Church of Karan). Instead of them, from the beginning of the 14th

century, only one figure in royal robes with a crown on his head was depicted. Most often, it was not marked by an inscription but if it was then it was *Kosmos*, in Greek, and *Zemlja*, in Serbian.

The presentation of „the peoples, tribes and languages", which was an old tradition established in Constantinople in the second half of the 9th century, was cultivated by the Serbs even in the time when instead of them a figure was painted that should personify the entire world (Gračanica, the White Church of Karan, Virgin Hodegetria and St. Demetrius in Peć, and Nova Pavlica).

Дарови Светог духа у проскомидији Богородичине цркве у Морачи

Спознаје о црквама на просторима српских земаља средњег века, бивале су често преиспитиване ■ потом су доношени нови предлози за решавање проблема различите природе. Полазећи од те чињенице, коју су очевидно имали у виду ■ организатори скупа о 750-годишњици манастира Мораче, желели бисмо да укажемо на једну иконографску тему која заслужује нешто шире објашњење од онога које је о њој дато у нашој ■ светској науци. Реч је, наиме, о представи Трпезе премудрости с персонификацијама Дарова Светог духа у проскомидији Мораче (сл. 31 ■ 32), представи која је ретка, сложена, и која нас, по ко зна који пут, уверава да је црквено сликарство под турском окупацијом често било богословски учено. То је, без сумње, наслеђе с краја XIII ■ из XIV столећа, али зато неминовно следи закључак да уметност православног света није престала да постоји после пада Цариграда 1453. године. Уз то ћемо се сетити речи Светозара Радојчића: „Илустрације литургичких текстова највише су удаљавале уметнике од земаљске стварности. У том тумачењу идеја сликама било је више учености него праве уметности“.[1]

Шта је циљ овог саопштења? Пошто смо увидом у историографију установили да код истраживача који су се бавили Трпезом премудрости нема објашњења персонификација Дарова Светог духа, то јест да се сви позивају на Књигу пророка Исаије, 12, 2, где се наводе Дарови Светог духа, сматрамо да је потребно размотрити то питање и дати бар неке одговоре. Морачки пример, чини нам се, нуди решење.

Расправу нећемо започети разматрањем досадашњих истраживања, јер је ту тему обрадио Сретен Петковић у монографији о

---

[1] С. Радојчић, *Сликарство и књижевност у нашој уметности средњег века*, Уметнички преглед I/12, Београд 1938, 359.

манастиру Морачи, сходно едицији у којој је књига објављена, ■ при том је дао исцрпну литературу.[2]

Држећи се чињенице да се персонофикације Дарова Светог духа налазе у оквиру представа Трпезе премудрости, навешћемо све нама познате примере Трпезе премудрости, с неопходним подацима и у хронолошком низу.

1. Богородица Перивлепта у Охриду, 1294/1295; јужни зид припрате, у оквиру Богородичиних префигурација; ктитор византијски велики хетеријарх Прогон Згур; Премудрост с крилима, ореол с крстом ■ уз њега тросветли ореол[3];

2. Грачаница, 1318–1321; источни зид централног дела олтара, северна страна; ктитор краљ Милутин, саветник тадашњи епископ липљански Игњатије; евхаристијска симболика, пандан циклусу Гостољубља Аврамовог; Премудрост с крилима[4];

3. Хиландар, 1321 (поновљено 1804. али је, због појаве троглаве Премудрости, каква је и она у Богородици Перивлепти, у сцени Сан Навуходоносоров, могуће да је тако изгледала ■ првобитно); источни зид припрате; ктитор краљ Милутин, уз савете хиландарских монаха; Премудрост са крилима и округлим ■ тросветлим ореолом[5];

4. Рила, око 1340; слепа калота куполе параклиса у манастирском пиргу; ктитор кесар Хреља; Премудрост с ореолом, уз који је и тросветли, персонофикације Дарова Светог духа[6];

5. Дечани, око 1343; крстасти свод крајњег западног травеја параклиса Светог Николе, у оквиру циклуса Премудрост сазда себи храм, који чине четири сцене; ктитор краљ Душан, уз саветника игумана Арсенија; Премудрост с крилима и ореолом, уз који је ■ тросветли[7];

---

[2] С. Петковић, *Морача*, Београд 1986, 71–75.

[3] В. Р. Петковић, *Фреске са представом Премудрости*, Зборник у част Богдана Поповића, Београд 1929, 318; J. Meyendorff, *L'iconograhie de la Sagesse divine dans la tradition byzantin*, Cahiers archélogiques X, Paris 1959, 270; G. Millet – A. Frolow, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie*, III, Paris 1962, Pl. 13,2.

[4] Б. Тодић, *Грачаница. Сликарство*, Београд–Приштина 1988, 144–145, таб. у боји IV.

[5] V. J. Đurić, *Les portraits de souverains dans la narthex de Chilandar*, Хиландарски зборник 7, Београд 1989, 113–114, Fig. 2.

[6] Л. Прашков, *Хрельовата кула*, София 1973, 25–36, сл. на стр. 23–24, 27. Cf. и наше тумачење Трпезе Премудрости у Рили, И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1994, 100–101.

[7] В. Р. Петковић, *op. cit.*, 319; Id., *Манастир Дечани* II, Београд 1941, 50, 67–68, Pl. CCLXVI; В. Милановић, *Старозаветне теме и Лоза Јесејева*, Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије, Београд 1995, 213–215.

6. Марков манастир, 1376/1377; слепа калота западног дела наоса; ктитор краљ Марко; Премудрост с ореолом и два *clavusa*-а; Дарови Светог духа као анђели који држе мандорлу[8];

7. Морача, после 1617; проскомидија; ктитори непознати или јеромонаси Лука и Ђерасим с игуманом Макаријем; Премудрост с округлим и тросветлим ореолом, персонификације Дарова Светог духа[9];

8. Свети Никола (Никоље) у Овчарско-кабларској клисури, 1697; полукалота северне конхе, пандан Христу Анђелу великог савета у јужној конхи; ктитори игуман Јоаникије и други хришћани; Премудрост с ореолом од којег се простиру тросветли зраци, персонофикације Дарова Светог духа.[10]

Као што се може видети из списка представа Трпезе премудрости, персонофикације Дарова Светог духа насликане су у Рили (око 1340), Марковом манастиру (1376/1377), Морачи (после 1617) и Никољу (1697). Седам Дарова Светог духа у Богородици Перивлепти, Грачаници, Хиландару и Дечанима приказују се у виду сликане архитектуре, као седам стубова Соломоновог храма Премудрости.[11] То је непосредна илустрација Прича Соломонових 9, 3–5, као и тумачења светог Јована Златоустог[12], који говори о томе да Соломонов храм почива на седам стубова, а они су наведени по пророштву Исаијином (12, 2), и „представљају" седам Дарова Светог духа. Овом приликом није нам намера да се бавимо изгледом представа Премудрости, али бисмо желели да укажемо на то да се Премудрост обично приказује као персонификација

---

[8] С. Радојчић, *Фреске Марковог манастира и Живот св. Василија Новог*, Зборник радова Византолошког института 4, Београд 1956, 222; Л. Мирковић, *Да ли се фреске Марковог манастира могу тумачити житијем св. Василија Новог*, Старинар н. с. XII, Београд 1961, 87–88; G. Millet – T. Velmans, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie* IV, Paris 1969, Pl. 103–104. За датирање живописа у Марковом манастиру, cf. Ц. Грозданов – Г. Суботић, *Црква светог Ђорђа у у Речици код Охрида*, Зограф 12, Београд 1981, 73–74, сл. 17.

[9] С. Петковић, *op. cit.*, 71–75, сл. 24–26, црт. 256–258. С. Петковић сматра, чини нам се с разлогом, да је ово дело сликара попа Страхиње из Будимља. Такође, он верује да су јеромонаси Лука и Ђерасим, поменути у натпису испод прозора проскомидије, можда платили живописање тог дела морачког храма. Cf. Infra.

[10] В. Р. Петковић, *Српски споменици XVI–XVIII века*, Старинар н. р. VI, Београд 1914, 183–184; *Делатност Завода за заштиту споменика културе у Краљеву од 1976. до 1980. године*, Рашка баштина 2, Краљево 1980, сл. на стр. 364. Д. Ранковић-Вучићевић, *Манастир Никоље у Овчарско-кабларској клисури*, Градац 2, Чачак 1964, 55, држи се само Радојчићевог објашњења о фрескама Марковог манастира.

[11] Cf. наше напомене 4, 5, 6, 7.

[12] P. G., LXIV, col. 679. Ово тумачење први је запазио В. Р. Петковић, *Манастир Дечани*, 68, али га потоњи истраживачи нису користили, пре свих J. Meyendorff, *op. cit.*, pass., који доноси различите изворе из богословске литературе.

античке Мудрости, каква је, на пример, она у псалтирима средњовизантијског периода.[13] Два примера се ипак издвајају. То су Богородица Перивлепта, где Премудрост има ореол с крстом[14] и Марков манастир у којем је Премудрост с два clavus-а, а у натпису је посебно обележена – ἡ ἐνυπόστατος τοῦ θεοῦ λόγου Σοφία.[15] Реч је о тумачењу учених наручилаца који су желели да Премудрост буде приказана онако како је то записао свети Јован Златоусти говорећи о храму Премудрости на седам стубова – Σοφία ὢν ὁ Υἱὸς τοῦ Θεοῦ.[16] Дакле, богослови у средњем веку, као и сликари, знали су да је Премудрост исто што и Божја реч и Бог Син. То је опште место и њему се не бисмо враћали да не постоји проблем када је реч о томе како су се, у ствари, називали „Дарови Светог духа“, то јест да ли се они под тим именом могу пронаћи у канонским списима. Прегледајући више различитих богословских речника[17] и упоређујући их с изворним канонским списима (грчким и српскословенским), приметили смо да се *дарови* и *духовни* помињу одвојено. Само у Откривењу светог Јована Богослова (4, 5) стоји: „И седам свијетњака огњених гораху пред пријестолом, а то су седам духова Божијих“. Посебан пример је поменута Прва посланица Коринћанима светог апостола Павла, 12, 1 и 4.[18] Први стих гласи „А о духовним даровима, браћо, нећу да не знате“, а четврти: „...различити су дарови, али је Дух исти“. Да бисмо указали на разлике између старих српскословенских и данашњих текстова, читамо два српска Апостола. У Матичином апостолу из XIII века први стих гласи: **о д(оү)ховьныхь братиѥ. не велю вамь не вѣдѣти**[19], док у Шишатовачком апостолу из 1324. на истом месту стоји: **ѡ д⟨оү⟩ховꙿныи⟨х⟩ же братиѥ моꙗ не**

---

[13] E. Cutler, *The Aristocratic Psalters in Byzantium*, Paris 1984, fig. 154, 251, 295.

[14] G. Millet – A. Frolow, *op. cit.*, Pl. 13,2.

[15] С. Радојчић, *Фреске Марковог манастира*, 220.

[16] Cf. нашу напомену 12. За литературу о Премудрости cf. И. М. Ђорђевић, *op. cit.*, 256, нап. 231.

[17] На пример Г. Дьяченко, *Полный церконо-славянский словарь*, Москва 1900, pass.; В. Михаиловски, *Библијско-богословски речник*, Ниш 1934, 60.

[18] При навођењу цитата из Старог завета држимо се превода Ђуре Даничића, а за Нови завет издања Синода Српске православне цркве. За српскословенске текстове определили смо се за рашчитавање: ( ) – полукружна заграда је за рашчитавање под титлом; [ ] – угласта заграда је за рашчитавање скраћених места која нису стављена под титл; ⟨ ⟩ – стреласта заграда је за реконструкцију нама неразумљивих места, осим када цитирамо издање Шишатововачког апостола од стране Димитрија Е. Стефановића, cf. нашу напомену 20.

[19] *Матичин апостол (XIII век)*, ed. Р. Ковачевић и Д. Е. Стефановић, Београд 1979, 198.

велю вам не вѣдѣти.[20] Четврти стих у Матичином апостолу је: раздѣлениꙗ. же даровь соуть. а тьжде д(оу)хь[21], а у Шишатовачком апостолу раздѣлениꙗ же даромь соуть. а тьжде д(оу)хь.[22] Ни у овим наводима, као, на пример, ни у Мерковом издању[23] или издању Библије руског Синода, а нама је било доступно издање из 1900[24], не постоји појам дарова. По тумачењу епископа Теофана Затворника[25], који се иначе држи светих отаца, „под духовним овде треба разумети не људе, већ дарове духовне, χαρισματα“, пошто се у четвртом стиху они називају χαρισμάτον. Епископ Теофан такође упозорава на речи светог Јована Златоустог: „Духовним апостоли су називали знамење, због тога што су они дејство једног Духа ...“ Грчка реч τὸ χάρισμα значи *дар*, *милост* али и *знамен*, а то морамо имати у виду када говоримо о Даровима Светог духа. Не смемо да заборавимо врло важан тзв. трослојни модел језика (облик језика, језички садржај, ствар)[26], без којег се читава проблематика не може разумети. Коначно, чини нам се да је богословско објашњење о Даровима Духа Светога које је дао епископ Сава Вуковић[27] у недавно објављеној *Енциклопедији православља* управо оно на којем се заснива и наше тумачење слика тих персонификација, посебно оних у Морачи.

Опис иконографског програма морачке проскомидије, дао је С. Петковић.[28] Он је навео Дарове Светог духа: Дух Господњи, Дух мудрости, Дух разума, Дух савета, Дух силе, Дух знања, Дух страха Господњег. При том је запазио да Дух савета држи светиљку, али је у штампи изгледа, дошло до грешке, па је испало да Дух снаге има „штап“ уместо штит. С. Петковић је такође забележио да средишњи део Трпезе премудрости окружују четири попрсја

---

20 *Apostolus Šišatovacensis. Anne 1324*, ed. D. E. Stefanović, Wien 1989, 43
21 *Матичин апостол*, 199.
22 *Apostolus Šišatovacensis*, 43.
23 *Novum Testamentum. Graece et latine*, ed. A. Merk S. J., Romae 1964.
24 *Библия*, Sanktpeterburg = 1900.
25 *Творения иже во святыхъ отца нашего Феофана Затворника. Толкования посланий апостола Павла. Первое послание къ Коринфянамъ*, Москва 1893 (репринт), 436–437, 441–443. О Теофану (Георгију Васиљевичу Говарову) епископу владимирском, касније испоснику Вишинске пустиње, из друге половине XIX века, cf. *Полный православный богословский енциклопедический словарь*, II, Москва 1992 (репринт), col. 2417.
26 С. Хафнер, *Топика средњовековне српске историографије као елеменат културне и политичке оријентације*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор XL, 3–4, Београд 1974, 167–178.
27 С. Вуковић, *Дарови Свети*, у: *Енциклопедија православља* I, Београд 2002, 520.
28 С. Петковић, *op. cit.*, 71–75, помиње текстове на свицима пророка око Премудрости с Даровима Светог духа, али их не доноси.

пророка – Исаије, Јоила, Језекиља и Захарије Млађег; на свицима пророка су текстови, од којих је Петковић успео да идентификује Исаијино (11, 1–2), Јоилово (2, 12–13) и Језекиљево (2, 9–10) пророштво. Садржај свитка пророка Захарије Млађег није поменуо, ■ то, с разлогом, пошто ни ми нисмо успели да нађемо одговарајући литерарни извор. Реч је, о збиру општих места, замисли учених наручилаца. За разматрање и тумачење Дарова Светог духа потребно је дати све натписе. Дух мудрости је обележен као д(оүхь прѣмꙋдрость[ı]и, Дух разума као д(оү)хь раѕоүма, Дух савета као д(оү)хь с(вѣ)тал, Дух знања као д(оү)хь сведениꙗ, Дух снаге као д(оү)хь крепости, Дух страха Господњег као д(оү)хь страха божıа, а Дух Господњи као д(оү)хь божıи. У Рили нису сачувани натписи, али их зато има у Никољу: доүхъ премꙋдрости, доүхъ божıи, доүхъ света, доүхъ крепости, доүхъ сведенниꙗ, доүхъ страха божиа, доүхъ раѕоүма.[29] Ако упоредимо Морачу ■ Никоље, одмах ћемо приметити да сликар Мораче другачије схвата Дух савета, пре свега зато што му у руку ставља светиљку, па се под натписом д(оү)хь с(вѣ)тал готово сигурно подразумева Дух савета. Додајмо да се на Исаијином свитку у Морачи Дух савета помиње два пута – и као Дух свети и као Дух савета. То, у крајњој линији, сасвим одговара појму Дух савета (ἡ βουλή), што значи да су савет, наум, мисао *светли* и јасни. То нас враћа на поменуто место из Откровења, на којем се о Даровима Светог духа говори као о „седам свећњака". За нас су од посебне важности текстови на свицима четворице пророка који окружују средишњи део представе Трпезе Премудрости. Код пророка Исаије читамо: иѕыдѣт(ь) жьѕ'ль ѡт(ь) корен(е) несѡв[а] и цвет(ь) ѡт[ь] него иѕыдѣт[ь] и почиет(ь) на нкм(ь) ·д(оү)х(ь) б(ожı)и ·д(оү)х(ь)· премꙋд(р)ости ·д(оү)х(ь)· раѕꙋм(а) ·д(оү)х(ь)· сьвет(а) ·д(оү)х(ь)· крепос(ти) д(оүх(ь) с(вѣ)тал ·д(оү)х(ь)· страха испльнит[и][30], код Јоила: тако гл(агол)кт(ь) г(оспод)ь ѡбратите се ка мне в(ь)сем' ср(ь)дцем(ь) вашим(ь) постом(ь) и плачм(ь) и ꙋмилкн(ı)ем(ь) и растрьгнкт(е) ср(ь)дца ваша а не риѕы ваш(и), код Језекиља пише: и видѣх(ь) и се рꙋка простртa ка мне и вь неи свит(ь)кь книжни и раѕви пред(ь) м(ь)нои и вь тои писанна бехꙋ предна и ѕадна, а код Захарије Млађег: тако г(лаго)л(кть) г(оспо)д(ь) да ꙋвоит

---

[29] Део натписа уз Дарове Светог духа публиковао је и В. Р. Петковић, *Српски споменици*, 183. Овде наведена читања исписана су по оригиналу.

[30] Исписивач Исаијиног натписа бележи Дарове Светог духа с две тачке (·д·), титлом испод којег је слово х ■ чиме жели да изрази бројну вредност.

се вьсак(а) плт(ь) ѡт[ь] лица г(о)с(под)нꙗ им'же вьста ѡт[ь] ѡблакь с(ве)тыχ(ь) ег(о) и оукаꙁ[а] ми г(оспод) ь ис(оу)са ⟨...⟩т⟨.⟩ла велика. У пољу испод, где су стојеће фигуре пророка, налази се пророк Давид са свитком на којем је исписано: **пристоупите ка нкмꙋ и просветит(ь) се и лица ваш(а) не постидѣт[ь] се.**[31] То је, дакле, основна грађа без које се не могу ни разумети ни тумачити Дарови Светог духа у Морачи, Рили, Марковом манастиру и Николају.

За представу Дарова Светог духа знало се још давне 1946, када је монографију о Морачи публиковао Николај Љвович Окуњев. Он је веома неодређено саопштио да се око „младог Христа“ налази седам анђела, само с драперијом око бедара.[32] То су, по њему, „оликотворења седам врлина“. Тек пошто је Љубен Прашков открио живопис у кули Риле, постало јасно да је реч о Даровима Светог духа. Иако су без сачуваних натписа, тај истраживач их помиње као „седам крилатих нагих фигура, препојасаних плаштем око бедара – оликотворење Дарова Светог духа (хришћанских врлина)“.[33] С. Петковић о њима говори као о „седам фигура полунагих анђела“.[34] Онима који су писали о персонификацијама Дарова Светог духа у западној и источној иконографији остало је нејасно како су те представе настале, пошто се на Западу оне сликају другачије него на Истоку.[35] Нас, разуме се, занимају источни примери. У трагању за формалним предлошцима нашли смо да се у помпејанском сликарству, дакле у касној антици, Ерос и Психа сликају с крилима. Они, с другим еросима који су за трпезом, мушким и женским, у ствари припремају кудељу за колевку.[36] Далеко смо од тврдње да су то узори којих су се држали сликари Риле, а потом, по традицији, сликари Мораче и Никоља, али би питање односа античких узора и иконографије средњовековних српских фресака могао да буде предмет нове расправе. О томе да су живописци Риле, Мораче и Никоља заиста видели персонификације Дарова Светог духа као анђеле говори податак да су им у коси

---

31 С. Петковић, *op. cit.*, 134.

32 N. L. Okunev, *Монастырь Морача в Черногории*, Byzantinoslavica VIII, Prague 1939–1946, 131.

33 Л. Прашков, *op. cit.*, 23.

34 С. Петковић, *op. cit.*, 72.

35 Cf. St. Seeliger, *Gaben des Geistes*, у: *Lexikon der christlichen Ikonographie* II, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1970, col. 71–73. Од литературе која је овде наведена свакако је најкориснији рад M. D'Alverny, *La Sagesse et ses sept filles*, у: *Mélanges dédiés à la mémoire de Felix Grat* I, Paris 1946, 247–278, где су коментарисани западни извори о Премудрости и Седам дарова Светог духа.

36 S. Reinach, *Répertoire de peintures greques et romaines*, Paris 1922, 92, 1–3.

траке, као што и пример из Марковог манастира сведочи о томе да је стварно реч о анђелима, овога пута потпуно одевеним.[37]

Наша идеја да се објасне и растумаче персонификације Дарова Светог духа не заснива се на формалном предлошку, већ на ономе што саопштавају пророци уз средишњи део Трпезе премудрости. Ту је кључ решења. Суштина појаве тих персонификација, као што смо на почетку истакли, неминовно нас води до пророка и њихових казивања. Од четворице пророка у Морачи, тројица – Исаија, Језекиљ и Јоил – пружају могућност за тумачење Дарова Светог духа и давање одговора на питање зашто је та сцена смештена у проскомидију, за разлику од осталих примера: Риле (калота главне куполе параклиса), Марковог манастира (калота западног дела храма) и Никоља (полукалота северне конхе наоса). То не бисмо ни помињали да се Трпеза премудрости с Даровима Светог духа или без њих у програму цркава православног света не поставља на различита места, па су, самим тим, и њена значења различита.

Већ се на основу Исаијиног текста на свитку, уз натписе који прате персонификације Дарова Светог духа у Морачи, може схватити намера учених наручилаца. Тога су се држали и досадашњи истраживачи. Нама се, међутим, чини да то пророштво заслужује шире објашњење, нарочито због тога што је Ђура Даничић у преводу Старог завета изоставио трећи стих, то јест ставио га је на крај другог: „Али ће изаћи шибљика из стабла Јесејева, и изданак из коријена његова изникнуће. И на њему ће почивати дух Господњи, дух мудрости и разума, дух савјета и силе, дух знања и страха Господњег." Прегледањем изворних текстова, Септуагинте, старих грчких и српских паримејника, као и коментара светог Јована Златоустог, наш закључак ће се лако потврдити. У Септуагинти стоји: Καὶ ἐξελεύσεται ῥάβδος ἐκ τῆς ῥίζης Ιεσσαι, καὶ ἄνθος ἐκ τῆς ῥίζης ἀναβήσεται. καὶ ἀναπαύσεται ἐπ' αὐτὸν πνεῦμα τοῦ Θεοῦ, πνεῦμα σοφίας καὶ συνέσεως, πνεῦμα βουλῆς καὶ ἰσχύος, πνεῦμα γνώσεως καὶ εὐσεβείας. ἐμπλήσει αὐτὸν πνεῦμα φόβου Θεοῦ,[38] што понавља и Профитологион, с обавезним почетком „Тако је говорио Господ".[39] Када говори о храму Премудрости, свети Јован Златоусти овако набраја Дарове Светог духа: πνευμα Θεου, πνευμα σοφιας και συνεσεως, πνευμα βουλης και ισχυος, πνευμα γνωσεως και ευσεβειας, πνευμα φοβου Θεου, и за њих

---

[37] Cf. нашу напомену 9.
[38] *Septuaginta* II, ed. A. Rahlfs, Stuttgart 1935, 581.
[39] *Prophetologium* I, ed. C. Hoeg – G. Zuntz, Copenhagen 1939, 41.

тачно каже στυλους επτα[40], пошто храм Премудрости почива на седам стубова. Нама су, свакако, најважнији текстови у средњовековним српским паримејницима. Тако, на пример, у Дечанском паримејнику из средине XIII века читамо следеће: **тако г(лаголеть г(оспод)ь изидеть жьз'ль ис корене иксѣωва и цвѣть ω[ть] корене изидеть. и почикть на немь д(оу)хь божеи и д(оу)хь прѣмоудрос[тiи] и разоума. д(оу)хь свѣта и крѣпости. д(оу)хь свѣдѣнии и вл(а)говѣрьствии. д(оу)хь страха в(о)жии испльнити.**[41] Дакле, на основу упоређивања онога што нам пружају изворни текстови, може се закључити да је Дарова Светог духа било осам, а у Морачи их је, на Исаијином свитку, записано седам, колико их је и насликано уз Премудрост у Рили, Марковом манастиру, Морачи и Никољу. Тим проблемом нећемо се бавити, мада је сасвим јасно да је веза с храмом Премудрости, као и општа симболика броја седам[42], била одлучујућа у томе да се основни литерарни предложак и слика не слажу. Једноставно, два појма – **влаговѣрьствик** (η ευσεβεια, *боїобојажљивост, ӣобожност*) и **страхь божiи** (ο φοβος του Θεου, *сїрах Божји*) – изједначена су, што је, у суштини, и исправно. У којој мери је српска образованија средина схватала те нијансе, као и везу с Премудрошћу, може нам показати текст псалма који је, готово по правилу, исписан на свитку светог Симеона Немање: „Приђите чеда, послушајте мене и научићу вас страху Го-

[40] Cf. нашу напомену 12.

[41] Дечани 141, л. 41 б. За Дечански паримејник бр. 141 cf. Д. Богдановић, *Инвенїар ћирилских рукоїиса у Југославији (XI–XVII века)*, Београд 1982, 80.

[42] У српском рукопису Апокалипсе с тумачењима, насталом у Хиландару а данас у збирци Румунске академије наука, [cf. P. P. Panatiescu, *Manuscrisele slave din Biblioteca RPR* I, Bucaresti 1959, бр. 100, из времена патријарха Саве (1354-1375)], на листу 9б. пише: **и имьже под(о)вакть выти по сихь таинахь. зи. кже видѣ на десниици моки. и з. свѣтилни златихь и з. звѣздь а(н)г(е)ли седми ц(ь)рквамь соуть. и. з. свѣтилникь кже видѣ .з. цр(ь)квь соуть.**:- Захваљујем за овај цитат колегиници К. Мано-Зиси, која ће ускоро објавити рад о писарима и датирању овог рукописа. Још 1924. године В. Перетц, *Древнейший список славянского Апокалипсиса*, Slavia II, 3–4, Praha 1924, 641 закључио је да „у словенском преводу... немамо чистог текста Апокалипсе“, већ да је он увек са тумачењима. За Откровење Јованово, у којем је заступљена симболика броја седам (Отк 4; 8; 15-16), cf. Р. Ракић, *Ойкровење Јованово*, у: *Енциклоӣедија ӣравославља* II, Београд 2002, 1391–1393 (с литературом); о симболици броја седам, cf. Id., *Седам*, у: *Енциклоӣедија ӣравославља* III, Београд 2002, 1723. Нарочито је занимљиво то што се често помиње „седам анђела“, мада нам се чини да наши анђели као Дарови Светог духа нису били инспирисани Откровењем, иако све то припада општем месту симболике броја седам. Једино би Дух светли са свећом у руци у Морачи могао да асоцира на поређење „седам свећњака“ и „седам анђела“, cf. supra.

сподњем". Наиме, тај стих 33/34. псалма, по ученом Доментијану, изговорио је свети Симеон пошто се замонашио[43], а он одговара Причама Соломоновим, 9, 10: „Почетак је премудрости бојазан Господња, и савет светих ствари је разум ..."[44], што су речи које је свети Симеон Немања изговорио Светом Сави пред смрт. Напослетку, треба поменути и речи светог апостола Павла из Прве посланице Коринћанима 12, 8: „Јер једном се даје кроз Дух ријеч мудрости; а другоме ријеч знања по истом Духу".

И речи на свитку пророка Језекиља (2, 9–10) су за нас од посебног значаја, без обзира на то што је, на први поглед, ово познато место из његовог казивања. Наиме, Језекиљ је одређен за пророка и речи Господње су му дате у виду „књижног свитка", исписаног спреда и позади. Када се својевремено бавио темом Трпезе премудрости, С. Радојчић[45] је управо инсистирао на томе да су ■ српско писано наслеђе и сликарство показивали да је ту подједнако реч о правој храни, али и о духовној коју „доноси" Премудрост. На то га је навело више српских текстова из XIII и XIV века, а нарочито оно што је записао архиепископ Данило II упућујући на представу Трпезе премудрости у Грачаници, где су на Трпези заиста савијени свитак, дивит ■ развијени свитак. И сама Премудрост ту у левој руци држи отворени свитак, а у десној писаљку (*calamus*). У Рили је слично: на Трпезу су сликари, поред путира, додали савијени свитак.[46] Вратимо се Морачи. На Трпези је само путир, али су зато свици у рукама Исаије, Јоила, Језекиље, Захарије Млађег и Давида (Пс 34, 5), довољни за разумевање оног што је брижљиво изабрано из Језекиљевог пророштва.

Као најважнији истичемо свитак пророка Јоила, нарочито због места представе Трпезе премудрости с Даровима Светог духа у проскомидији. Исписани су цео 12. стих и део 13. из друге главе. У преводу Ђ. Даничића тај текст гласи: „Зато још говори Господ: обратите се к мени свијем срцем својим и постећи и плачући и тужећи. И раздерите срца своја а не хаљине своје". У Морачи недостаје наставак 13. стиха: „...и обратите се ка Господу својему, јер је

---

43 **Приидѣте чеда ■ послоушаите мене и страхоу господьнию наоучоую вы**, cf. Доментијан, *Живот светога Симеуна и светога Саве*, ed. Ђ. Даничић, Београд 1865, 45.

44 **ꙁачело прѣмоудрости боꙗꙁнь г(оспод)нꙗ ■ съвѣть с(ве)т(ы)хь раꙁоумь**, cf. Свети Сава, *Сабрана дела*, ed. Т. Јовановић, Београд 1998, 176–177.

45 S. Radojčić, *La table de la Sagesse dans la litterature et l'art serbes depuis de début du XIII^e jusqu'au début du XIV^e siècles*, Зборник радова Византолошког института XVI, Београд 1975, 219–224.

46 И. М. Ђорђевић, *op. cit.*, 101, углавном с понављањем Радојчићевих запажања, cf. претходну напомену.

милостив и жалостив, спор на гњев и обилан милосрђем и каје се ода зла“, а разлог је то што није било довољно места за цео текст. Држећи се доследно навођења извора, цитираћемо поменути Дечански паримејник: **тако г(лаголеть г(оспод)ь ѡбратите ■ кь мнѣ всѣмь ср[ь]дцемь вашимь. пощеникмь и риданикмь. и плачь вь споустимь. раꙁьтрьгнете ср[ь]дца ваша а не риꙁ. вашихь и ѡбратите се кь г(оспод)оу вашемоу ꙗко м(и)л(о)стивь и щедрь кєть. трьпѣливьи много м(и)л(о)стивь.**[47] Сами по себи, 12. ■ 13. стих друге главе Јоиловог пророштва сасвим се уклапају у општу идеју о онима који могу приступити Трпези премудрости, ■ који су то, уосталом, већ примером заслужили. Реч је о старозаветним пророцима и царевима, као ■ различитим групама светитеља, насликаним у доњој зони сцене.[48] Међутим, општа препорука има у 14. стиху ■ опомену за оне који је не би поштовали: „Ко зна, неће ли се повратити и раскајати, ■ оставити иза тога благослов, дар ■ наљев за Господа Бога вашега“. У Дечанском паримејнику то место гласи: **кто вѣсть аще ѡбратит се и раскакт се и ѡставить ꙁа собою бл(а)г(о)с(лове)ник. жрьтвоу и м(о)литвоу г(осподе)ви б(ог)оу н(а)шемоу.**[49] Сасвим је разумљиво то што су учени Срби средњег века, као ■ морачка средина, добро знали шта следи, а нарочито су добро познавали остала казивања пророка Јоила о изостајању „дара ■ наљева“. Када говори о најезди скакаваца ■ знацима дана Господњег, Јоил јадикује: „Неста дара и наљева из дома Господњега; туже свештеници, слуге Господње“ (1, 9). Потом у 13. стиху исте главе дословце опомиње свештенике: „Опашите се ■ плачите, свештеници, ридајте који служите олтару, дођите, ноћујте у костријети, слуге Бога мојега; јер се уноси у дом Бога вашега дар ■ наљев“. У Септуагинти „дар и наљев“, како гласи Даничићев превод, увек су θυσία καὶ σπονδή.[50] Код старих Хелена то су *жртва* ■ *изливање жртвеног непомешаног вина*, а у новогрчком *жртва* и *жртвено пиће*. Ипак, трагајући за значењем грчке речи ἡ θυσία, нашли смо у богословској литератури да је реч о приношењу жртве, односно да τὸ θησιαστήριον одговара појму *олтар* или *жртвеник*.[51] Уз то, η θησια може означавати и просфору[52], како је она врло рано названа у *Апостолским уста-*

47 Дечани 141, л. 23а.
48 Најбољи пример је управо свитак пророка и цара Давида, cf. Supra.
49 Дечани 141. л. 23б.
50 Septuaginta II, *op. cit.*, 520–521.
51 Г. Дьяченко, *op. cit.*, 181–182.
52 E. A. Sophocles, *Greek Lexikon of the Roman and Byzantine Periods* II, New York s. d., 588.

новама: Προσήχει οὖν καὶ ὑμᾶς, ἀδελφοὶ, τὰς θυσίας ὑμῶν ἤτοι προσφορὰς τῷ ἐπισκόπῳ προσφέρειν ὰς ἀρχιερεῖ, ἤ δι' ἑαυτῶν, ἤ διὰ τῶν διακόνων οὐ μὴν δὲ, ...[53] Није, дакле, тешко закључити шта се крије иза пажљиво изабраног лика пророка Јоила, с једне стране, и текста који он има на свитку, с друге. У стара времена тачно се знало, а тако је и данас, шта је проскомидија, као и то да се у њу доносе жртвени дарови који се припремају за узвишени чин светог причешћа. Зато се жеља монаха Мораче да им се представа Трпезе премудрости с Даровима Светог духа нађе у том простору цркве, за разлику од осталих примера, чини посебно ученом. На крају нашег погледа на Јоилово пророштво треба нешто рећи и о „наљеву" (грч. η σπονδη)[54]. Опет ћемо се сетити Јоилових речи: „И послије ћу излити дух свој на свако тијело..." (Јл 2, 28), које се понављају у Делима апостолским: „Него је то оно што је рекао пророк Јоил: И биће у посљедње дане, говори Господ, излићу од Духа мојега на свако тијело..." (Дап 2, 16–17). Код Срба у средњем веку то опште место најбоље је исказао учени Доментијан описујући мироточење моштију светог Симеона Немање. Пошто се чудо већ догодило он каже: „...дар пресветога Духа изли се у срца свију који су ту стајали, пошто је дошао свети Дух, испунише се душе свију благодаћу, и сви беху удивљени невидљивом благодаћу..."[55]

Поп Страхиња и његови учени саветодавци поставили су у Морачи представу Трпезе премудрости на свод и зидове проскомидије, а она је намењена искључиво свештенству и ђаконима. Сликани програм који је ту извођен, нарочито посебан и другачији од уобичајеног, био је намењен само њима. Зашто износимо то опште место литургијске праксе? Једноставно зато што је у Рили Трпеза премудрости централна тема слепе калоте наоса, а у Марковом манастиру реч је о слепој калоти западног дела наоса, простора који личи на припрату. За разлику од Мораче, у Рили и Марковом манастиру сложени садржај приче о Трпези премудрости с Даровима Светог духа доступан је и намењен свим верницима који походе храм. Тако је и у Никољу, у којем се та сцена

---

[53] P. G. I, 672. У преводу то место гласи: „Правило је, дакле, браћо, да приносите ваше жртве, то значи просфоре, епископу као првосвештенику, или ви сами или преко ђакона."

[54] H. G. Liddell – R. Scott, *A Greek-English-Lexicon*, Oxford 1968, 1629; Г. Дьяченко, *op. cit.*, 87–88, s. v. Возлияние.

[55] Главно место цитата у оригиналу гласи: **дарь прѣсветааго доуха пролиıа се вь срьдьца вьсѣх тоу стокштиихь** cf. Доментијан, *op. cit.*, 87; Доментиан, *Животи Светога Саве и Светога Симеона*, прев. Л. Мирковић, Београд 1938, 293.

налази у полукалоти северне певнице наоса.[56] На почетку нашег текста дат је попис представа Трпезе премудрости да би се видело њихово место у програму, ■ да би се поставило питање о значењу слике. Важност програмског контекста представе премудрости већ је сасвим добро осетио С. Петковић у монографији о Морачи.[57] Дакле, подједнако су важни ■ симболика слике и симболика простора у који се она смешта. Када је реч о морачком примеру, он је, условно речено, на северној страни олтарског простора, као и у Грачаници, мада су ту Трпезу премудрости верници могли видети преко олтарске преграде. Све што је овде саопштено речено је у намери да се унеколико ублажи досадашње тумачење Трпезе премудрости само као тзв. Богородичине симболике.[58] Тај став стоји ако се погледа почетак Исаијиног текста који наговештава појаву Месије на коме ће „отпочинути" Дарови Светог духа. Судећи по нашем списку примера, Богородичина симболика свакако је у основи представе у Богородици Перивлепти, а можда ■ оне у Дечанима. Остале сачуване представе, нарочито представе с Даровима Светог духа, имају, по нама, друго значење.

Закључили смо да је у Морачи реч о симболици простора проскомидије и радњи које се у њој обављају, а сматрамо потребним и да прикажемо како су се током средњег века код Срба схватали Дарови Светог духа ■ како су се користили. У том смислу занимљиви су ■ писано наслеђе ■ ликовне представе. Почећемо од ученог Доментијана. Описујући тренутак када се свети Симеон Немања у сну јавио Светом Сави, пре но што ће потећи миро из Симеонових моштију, Доментијан ставља у уста родоначелнику Немањића следеће речи: „Јер ваистину, праведници ће живети на векове и од Господа им је награда ■ сила и разум од вишње премудрости, и Божијом благодаћу ■ силом Светог духа све им успева на добро".[59] Централно место у оригиналу гласи: **и отъ господа мьзда имь, и сила и разоумь отъ вышьнѥѥ прѣмоудрости**.[60] Тај део исказа заслужује кратак коментар. Лазар Мирковић је реч **мьзда** превео као *награда*, мада у Микло-

[56] У полукалоти јужне певнице насликан је, као пандан Трпези Премудрости, Исус Христос као Анђео великог савета, В. Р. Петковић, *Српски споменици*, 183, тачно онако како је то схватао J. Meyendorff, *op. cit.*, 259–269, упоређујући Христа Премудрости и Христа Анђела.

[57] С. Петковић, *op. cit.*, 74–75, 134, где се посебно наглашава смештање сцене у проскомидију.

[58] Ово је посебно изражено код A. Grabar, *Iconographie de la Sagesse divine et de la Vierge*, Cahiers archéologiques VIII, Paris 1956, 254–257.

[59] Доментиан, *Живоши Свешоїа Саве ■ Свешоїа Симеона*, 290.

[60] Доментијан, *Живош свешоїа Симеуна и свешоїа Саве*, 83.

шићевом речнику[61], поред других синонима, стоји и *дар, посвет-ни или жртвени дар, жртва*. У том случају превод би могао да буде: „...и од Господа им је дар и сила и разум од вишње премудрости“. Преводећи тај део, Мирковић није, у суштини, изменио смисао Доментијановог казивања. Но, ако се има на уму да се после речи **мьꙁда** наводе „и сила ■ разум од вишње Премудрости“, чини нам се да је чувени писац мислио на „дар“, јер се то уклапа у наставак у којем се наводе Дарови Светог духа – „сила и разум“. Истини за вољу, када говори о изливању моштију светог Симеона у Хиландару, Доментијан употребљава ■ реч **дарь**, на шта је већ указано. Куда води овакав приступ? Наиме, у тзв. византијским аристрократским псалтирима, које је каталошки обрадио Ентони Катлер[62], налазимо пророка ■ цара Давида уз две персонификације – то су СОФІА и ПРОФНТІА[63] – а на ореол старозаветног цара слеће голуб – Свети дух.[64] По схватању старих Ромеја, то су, Мудрост и Пророштво, који долазе непосредно од Светог духа ■ који треба да одликују сваког владара. С тим у вези, чини нам се, било би упутно сетити се С. Радојчића: „У охридској Перивлепти ■ Марковом манастиру Премудрост заседава у припрати, у Дечанима она је у наосу, у Грачаници она има сасвим посебно место у олтару.“[65] Радојчић је о Трпези премудрости говорио првенствено као о „духовној храни“, па је само узгред поменуо места на којима се та представа налази у тим црквама. Он није расправљао о примерима из Риле или Мораче, али то ■ није од важности за нашу тему. То што Премудрост „царује“ у куполи Риле, у Дечанима близу Лозе Јесејеве ■ у слепој куполи „припрате“ Марковог манастира, међутим, није без разлога, као што, уосталом, ■ представа у Морачи мора бити у вези с простором проскомидије. Представе Премудрости у Рили, Дечанима ■ Марковом манастиру у ствари су одјек средњовизантијског периода. Доброг владара морају красити мудрост ■ пророчки дар, укупно Дарови Светог духа. У прилог нашем схватању програмског уређења сликарства наведених цркава говори још неколико чињеница. Испод Премудрости у Рили налази се циклус светог Јована Рилског, у којем се појављује бугарски

---

61 Fr. Miklosich, *Lexikon Palaeoslavico-Graeco-Latinum*, Vindobonae 1862–1865, 388.
62 Cf. нашу напомену 13.
63 Разуме се, ово није пропустио да помене J. Meyendorff, *op. cit.*, 269, наводећи познати рукопис Par. Gr. 139.
64 Cf. A. Cutler, *op. cit.*, fig. 154 и 251.
65 S. Radojčić, *op. cit.*, 221.

цар Петар[66]; у Дечанима се, близу Лозе Јесејеве[67], испод циклуса Премудрости налазе ликови ктитора, краљева Стефана Дечанског [redacted] Душана, као и портрети Немањића[68]; у Марковом манастиру, у тзв. припрати, на северном зиду су ктитори краљ Вукашин, краљица Јелена и краљ Марко.[69] Уз све то, не смемо изгубити из вида ни хиландарску представу Премудрости, која је изнад ликова византијског цара Андроника II [redacted] краља Милутина.[70] Српска образованија средина, понављамо, тачно је знала о чему је реч. Учени архиепископ Данило II описује краља Милутина речима пророка Исаије о Даровима Светог духа: „И отпочинуће дух Божији на њему, дух премудрости [redacted] разума, дух савета [redacted] крепости".[71] У сваком случају, све то припада топици средњег века, а за нас, када говоримо о примеру из Мораче, вредно је утолико уколико је потребно нагласити значај места на које је постављена представа Трпезе премудрости са седам Дарова Светог духа.

До сада смо се клонили навођења закључака које смо већ саопштили. Овога пута одступићемо од тог начела [redacted] цитирати оно што смо рекли поводом Дарова Светог духа у Рили. „Богословска мисао често се враћа на упоредно разматрање Дарова Светог духа и врлина, пошто су и једно и друго способности које човек поседује, с том разликом што врлине активношћу доказујемо, а Дарови Светог духа зависе од божанске Премудрости. Испред тзв. кардиналних врлина – мудрости, правде, снаге [redacted] умерености – иначе ближе општем античком појму врлина, стоји остварење доброг дела, а теолошке врлине – љубав, нада [redacted] вера – као објекат имају самог Бога. У моменту надахнућа милости укључене су све врлине, али и сви Дарови Светог духа, јер у хришћанској етици 'врлина је нешто божанско, чак и када је усађена у људску природу. Њена појава и раст у човеку условљени су божанском подршком'".[72] Због тога, [redacted] Н. Љ. Окуњев и Љ. Прашков о Даровима Светог духа

---

66 И. М. Ђорђевић, *op. cit.*, 75, 137.

67 В. Милановић, *op. cit.*, 219–239, бави се тумачењем тзв. интерне иконографије [redacted] не доводи у везу Лозу Јесејеву, Трпезу премудрости [redacted] портрете.

68 Д. Војводић, *Портрети владара, црквених достојанственика и племића у наосу и припрати*, у: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, Београд 1995, 275, где се сасвим сумарно указује на везу Лозе Јесејеве и Трпезе премудрости.

69 С. Мандић, *Древник. Записи конзерватора*, Београд 1975, 129–133.

70 Cf. Нашу напомену 6.

71 Архиепскоп Данило, *Животи краљева и архиепископа српских*, Београд 1935, 86. Овај пример смо већ коментарисали, cf. И. М. Ђорђевић, *Прозне и песничке слике Данила II и српске фреске прве половине XIV века*, у: *Архиепископ Данило II и његово доба*, Београд 1991, 484.

72 И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 101–102 (с литературом).

говоре као о „седам врлина", односно као о „хришћанским врлинама", и то је, по нашем мишљењу, сасвим у духу онога што представљају персонификације Дарова Светог духа.[73]

На крају се поставља занимљиво питање: како се представа Трпезе премудрости с персонификацијама Дарова Светог духа и пророштвима која их тумаче нашла у проскомидији Мораче? Тај део храма обновљен је „повеленијем" игумана Макарија, а о осликавању су се „трудили" јеромонаси Лука и Ђерасим, о чему сведочи натпис испод прозора: **повелѣнıем игумена еромонаха макарıа троуди се оусрьдно ѡ сıнхь писани светыıхь ѡбразь вь проскомиди ерьмонахь лука и ерьмонах гкрасим, богь да прости.**[74] Живописац је био, мишљења смо као [redacted] С. Петковић, поп Страхиња из Будимља.[75] Проблем односа ктитора, саветника при осликавању и самих уметника стар је колико и византијска уметност. У овом случају чини нам се да су за обнову морачке проскомидије подједнако заслужне све личности поменуте у натпису, као [redacted] сликар поп Страхиња. Игуман Макарије донео је одлуку, а јеромонаси Лука и Ђерасим су с попом Страхињом то спровели у дело. Пошто у натпису стоји да су се Лука и Ђерасим „усрдно трудили о овим сликаним светим ликовима", није тешко закључити да су они били саветници при избору тема и вероватно при одређивању тзв. интерне иконографије, у шта спада и појава представе Дарова Светог духа и ликова пророка који их објашњавају. Могуће је да су они уложили и нека сопствена средства, па су тако постали и ктитори. Било како било, имена игумана јеромонаха Макарија [redacted] јеромонаха Луке и Ђерасима „записана" су у проскомидији. У проскомидији се исписују имена заслужних за подизање или обнову храма, а понекад се они ту чак и сликају. Дакле, на основу свега што смо о Даровима Светог духа у Морачи саопштили, може се закључити да су нам ти људи оставили драгоцено сведочанство о себи. Због тога смо, приликом навођења списка представа Трпезе премудрости, желели да укажемо на то како се ова тема, нарочито с Премудрошћу, која се разумевала и

---

[73] V. J. Đurić, *op. cit.*, 114 посебно помиње персонификације врлина на круни византијског цара Константина Мономаха (Истина [redacted] Милосрђе) или врлине уз византиског цара Нићифора Вотанијата (са натписима *Истина и Правда*). О представама врлина у византијском свету cf. И. М. Ђорђевић, *op. cit.*, 257, нап. 256.

[74] Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи* I, Београд 1902, 288, нат. 1040. Име другог монаха, због јотовања, исписано је **гкрасим**, па смо се ми определили да га тако наводимо, cf. М. Грковић, *Речник личних имена код Срба*, Београд 1972, 87.

[75] С. Петковић, *op. cit.*, 71.

као Логос и као Син Божји, а посебно с Даровима Светог духа, сликала током средњег века у јужним и источним српским земљама, односно на северној периферији Византије (Охрид). Под утицајем тих простора она се касније нашла у западним и северним српским земљама. Оно што се збило у Морачи, а потом у Никољу, само су последњи одјеци учене византијске и српске традиције у временима турске владавине.

GIFTS OF THE HOLY SPIRIT IN THE PROTHESIS OF THE CHURCH OF THE VIRGIN AT MORAČA

An earlier discussion about the personifications of the Gifts of the Holy Spirit within the scene depicting the Table of the Holy Wisdom at Rila has had to put aside the interpretation of interesting theological thoughts on the subject. On the occasion of the 750th anniversary of the Monastery of Morača, a well-known Serbian shrine, we are intent on focusing on the Gifts of the Holy Spirit, as solely Morača offerrs. From the standpoint of pictorial expression, the correct interpretation of concepts circulating among the Serbs in medival times and under the Ottoman occupation. Let us reiterate. The Gifts of the Holy Spirit depicted as half-nude or dressed angels have survived at Rila (about 1340), Marko's Monastery (1376/77), Morača (after 1617) and Nikolje (Ovčar-Kablar Gorge, 1697). At Morača and Nikolje the Gifts of the Holy Spirit (according to Isaiah 12:2) are explicitly referred to in the inscriptions. Moreover, Morača shows the prophets Isaiah, Ezekiel and Joel, along with Zechariah the Younger, holding scrolls inscribed with texts that not only speak of the Holy Wisdom but also expound on the Gifts of the Holy Spirit. What is the purpose of this contribution? First of all, that the educated Serbian classes did understand the words of Isaiah's prophecy, but held on to the widespread notion that Jesus Christ was equally God the Son, the Logos and the Holy Wisdom. The intention of the hegoumenos of Morača Makarije, together with hieromonks Luka and Gerasim, to place the Table of the Holy Wisdom with the Gifts of the Holy Spirit in the prothesis, where the gifts of the Holy Spirit are normally prepared for the Holy Communion, is quite obvious. One thing that should always be kept in minds is the fact that the aforesaid Morača monks encapsulated a centuries-long tradition, seeing themselves, just like their great medieval predcessors had, as continuators and inheritors of value system, the value system based on the accord of two Testaments – the Old and the New.

Икона свеШоī Трифуна –
дело Илије Москоса у Доњој ЛасШви

Добро је познато да је наша „лијепа Бока“, бар у времену о коме ћемо говорити, реч је о XVII столећу, била састављена од неколико делова. Сам центар био је град Котор. Уз њега су били жупа Грбаљ, [redacted] како је то лепо назвао Илија Синдик[1], Которски дистрикт. Међутим, између ових простора постоје у Боки [redacted] неке друге територије које се на поменуте просторе и град Котор ослањају, и то у сваком погледу. Ми смо увек били заговорници идеје да су рубна подручја једне територијалне целине изазовнија за истраживача, него сам центар. То је стара тема историографије и историчари су је сасвим свесни. Далеко је од истине да се многи нису бавили Горњом и Доњом Лаством, као простором Тиватског залива. Деценијама стално и изнова читамо текстове попа Саве Накићеновића, дон Ива Стјепчевића, дон Ника Луковића, Ристе Ковијанића, Ивана Божића, да поменемо само неке личности, и ту се може увек наћи неко зрно које ће дати нови плод. Тако смо, ето, и ми замислили да се заједно подсетимо једног уистину вредног уметничког дела, иконе светог Трифуна из цркве у Доњој Ластви (данас у Бискупском двору у Котору)[2], рад „критског“[3] мајстора Илије Москоса из 1658. године (сл. 33).

О овој икони, на први поглед, све се зна, и то још од 1933. године када је у два броја „Гласа Боке“ о њој писао дон Нико Луковић.[4] Његове речи су потом преузели Лазар Мирковић, у тексту о итало-критским мајсторима на подручју Југославије[5], и, разуме

---

1 И. Синдик, *Комунално уређење КоШора*, Београд 1950, et pass.

2 Дугујемо велику захвалност дон Антону Белану, који нам је омогућио да икону још једном прегледамо и снимимо.

3 Под наводнике смо ставили „критски“, а објашњење следи у даљем тексту.

4 N. Luković, *Jedna nepoznata slika Sv. Tripuna*, Глас Боке 12, Котор (1933); *Id.*, *Pitanje „Ikona“ u Boki*, Глас Боке 38, Котор (1933).

5 Л. Мирковић, *Иконоīрафске сШудије*, Нови Сад 1974, 342.

се, Војислав Ј. Ђурић у познатој књизи „*Иконе из Југославије*".[6] Колико је нама познато, последња је ову икону поменула Марија Саулачић у прегледном чланку под насловом „*Sv. Tripun – zaštitnik grada Kotora u djelima umjetnika*".[7]

Прво питање је оно које се односи на презиме, односно боље рећи породично име нашег сликара. Да подсетимо, он се потписао ΧΙΕΡ ΗΛΙΟΥ ΜΟCΚΥ, што у преводу значи „рука Илије Москоса". Од поменутих истраживача једино Саулачићева каже: „рад грчког сликара Илије Моска"[8], а остали да је реч о Илији Москосу. Не знамо разлоге Саулачићеве, али зато у великом двотомном попису грчких сликара од 1450. до 1850, Манолиса Хаџидакиса и Евгеније Дракопулу[9], постоји изузетно обимно опремљена енциклопедијска јединица под Илија Москос, са биографијом, наведеним његовим делима и комплетном библиографијом. Изнад потписа стоји [redacted] година. Ту јасно пише Α Χ Ν Η, што је тада значило а [redacted] данас значи у грчким бројним вредностима, 1658. годину. Ово и не бисмо помињали да се дон Нико Луковић[10] није позвао на гимназијског директора, претпостављам которског, Lazzaria[11] како је то „млетски начин рачунања познат код Грка још од пре Христа".

Логичним следом сада би требало да дамо опис иконе, но то нећемо учинити, с обзиром на чињеницу да је то већ урадио В. Ј. Ђурић.[12] Оно што у овом тренутку издвајамо, а том питању ћемо се касније вратити, јесте Ђурићева констатација: „По изгледу града (мисли се Котора, прим. И. М. Ђ.) може се закључити да Москос није био у граду за чијег је наручиоца сликао, јер је модел сасвим уопштен и нетачан. Насликан је, очигледно, према приповедању поручиоца, јер је которска катедрала са два звоника, али не и истог изгледа".[13] Катедрала је двобродна, готичка, при чему је северни брод виши од јужног. Дакле, наша икона је свака-

---

6 В. Ј. Ђурић, *Иконе из Југославије*, Београд 1960, 52, 114–115.

7 M. Saulačić, *Sv. Tripun – zaštitnik grada Kotora u djelima umjetnika*, Godišnjak Pomorskog muzeja u Kotoru XLIII – XLVI, Kotor 1995–1998, 97.

8 *Ibid*.

9 Μ. Χατζηδακις – Ε. Δρακοπουλου, Ελληνες ζογραφοι – μετα την αλωση (1450–1830), Άθηνα 1997, 198–203.

10 N. Luković, *Jedna nepoznata ikona*.

11 Б. Лазари је био прво професор у Котору, а касније директор гимназије у Дубровнику. Cf. N. Luković, *Prčanj*, Kotor 1937, 191–196.

12 В. Ј. Ђурић, *op. cit*., 114–115. таб. LXXXV. Овде следи објашњење зашто смо у наслов нашег рада ставили свети Трифун, а не свети Трипун, што би било примереније за заштитника града Котора. Подсећамо да је Илија Москос нашег светитеља сигнирао ΟΑΓ(Ι)ΟC ΤΡ ΙΦΩΝ, cf. *Ibid*., 114.

13 *Ibid*., 52.

ко импорт. Одакле и како, видећемо у даљем току излагања. Пре тога треба се сетити да је Богумил Храбак утврдио да „од 1607. па до краја XVIII столећа нема помена о Грцима у Црногорском Приморју".[14]

Ко је био Илија Москос [redacted] да ли о њему нешто знамо? У знаменитом делу М. Хаџидакиса и Е. Дракопулу[15] изнето је мноштво података који нам готово у потпуности дају слику о овом, уистину врсном, мајстору. Прво, наводи се да је био пореклом са Крита из града Ретимне, [redacted] да је био продуктиван сликар, трговац [redacted] бродовласник. Забележен је први пут 1649. године како на Закинту подучава сликаре, а иначе је имао, знамо им имена, више ђака сликарске вештине. За време које нас занима, а то је настанак наше иконе светог Трифуна – 1658. година, треба поменути да је од 1659. до 1666. године често спомињан на Закинту у исправама које су се односиле на економске проблеме и изградњу бродова. Први тестамент је саставио 12. октобра 1666. године, из којег сазнајемо да је пореклом из Ретимне са Крита, али да живи на Закинту. Иза себе је оставио више уметничких дела, а умро је 26. јануара 1687. године. С тим у вези, враћамо се на речи дон Ника Луковића да је Илија Москос „био Грк са отока Крете. Његових слика има у умјетничком музеју у Атени [redacted] на отоку Занте"[16] (Закинт, прим, И. М. Ђ.). Ово мишљење је прихватио В. Ј. Ђурић пошто је познато да је острво Закинт „при пловидби за Солун било значајна станица", како је то недавно по архивској грађи установио Б. Храбак.[17]

На ред долази питање: ко је поручио икону светог Трифуна? По казивању дон Ника Луковића, у првом обраћању јавности у „Гласу Боке", произлази да је она из породице Јакоња: „Зна се, да потјече из старе которске племићке породице Јакоња. Поклонила је цркви Св. Рока назад 50 година контеса Роза Јакоња, која је живела у Ластви на свом имању".[18] Тај податак за ову прилику нисмо имали времена да проверимо. На први поглед ситуација око наручиоца иконе је решена. Међутим, треба подсетити на неке историјске чињенице, напомињући да се служимо подацима које су навели позванији од нас. На пределу између Тивта [redacted] Лепетана постојали су само летњиковци познате которске властеле – Буће, Болице, Пасквали, Јакоње

---

[14] Б. Храбак, *Трговинске везе Црногорског приморја са Крфом, западном и источном Грчком и Солуном и грчки досељеници у насељима Боке и Будве (XV – XVIII век)*, Бока 21, Херцег Нови 1999, 31.

[15] Cf. нашу напомену 9.

[16] N. Luković, *Pitanje „Ikona"*.

[17] Б. Храбак, *op. cit.*, 30.

[18] N. Luković, *Jedna nepoznata slika*.

итд. Да вашу пажњу до краја не успавамо, саопштићемо да су редактори штампаног Которског статута из 1616. године у Венецији били Маријан Бућа и Фрањо Болица.[19] У стара времена, а тако је и данас, которска аристократија се интензивно дружила, нарочито у својим, опасаним високим зидовима, летњиковцима. Многи који нас читају помислиће: каква је то веза између Бућа и Болица, који имају своје летњиковце у Доњој Ластви, Которског статута 1616, и иконе Илије Москоса из 1658. светог Трифуна, урађеној на острву Закинт? Ту смо дошли и до поенте целе приче. Наиме, неко је од тих људи морао послати *frontespizio*, насловну страну Которског статута, Илији Москосу на Закинт, да би овај могао да наслика икону. Сличност између представа Светог Трифуна у Статуту и на икони је невероватна (сл. 33 и 34). Предложак из 1616. готово је у потпуности поновљен. Довољно је само погледати модел града Котора, а да не помињемо одећу, светитељев став. Као историчару уметности, напросто ми навиру подаци како је често *frontespizio* неке књиге био узор сликарима, али нас то у овом саопштењу не занима. Више нам је стало да установимо, ако је тачно казивање дон Ника Луковића, да је неко од старе породице Јакоња, када је хтео да му летњиковац краси слика светог Трифуна, то учинио поручивши слику од Илије Москоса. Пошто је мислио да би било пожељно добити што вернију представу, онда му је, по већ утврђеном трговачком путу, послао насловну страну Которског статута, понављамо, штампаног у Венецији. Више куриозитета ради бележимо да је из Београдског примерка Статута[20] та насловна страна истргнута и да је нема.

Нешто за крај али не и тако неважно. Цитирамо речи дон Ива Стјепчевића о цркви Светог Рока у Доњој Ластви, где је и била наша икона. Он каже: „Грађена године 1900, на мјесту старе, којој је први спомен из год. 1551. и која је била подигнута од которског патриција Ивана Болице. Јуспатронат с породице Болице прешао је касније наслиједством на породицу Бућа.“[21] Остаје нам данас, на прагу XXI века, да само сањамо како су Бућe, Болице, Јакоње боравиле у својим летњиковцима, како су се породична познанства преносила с колена на колено, можда су ту била и нека породична повезивања, и како смо као мало зрно тог XVII столећа добили на дар ремек – дело Илије Москоса, икону светог Трифуна.

---

[19] И. Стјепчевић – Р. Ковијанић, *Одлука о штампању Статута града Котора*, Историјски записи X–1, Цетиње 1954, 237.

[20] Овај примерак Статута био је власништво др Јова Стефановића из Котора, а поклон је семинару за историју Београдског универзитета пре Другог светског рата.

[21] I. Stjepčević, *Lastva*, Historijski pregled, Perast 1972, 31.

ELIAS MOSCHO'S ICON OF ST TRYPHON AT DONJA LASTVA

It seemed that there were no lacunes in our knowledge about the well-known icon of 1658, a work of the Greek painter Elias Moschos at Donja Lastva (now in the Bishop's Palace in Kotor). This brief contribution, however, reviews all that has been said about it in order to establish how it turned up at Donja Lastva, who commissioned it and, finally, what its model was. Its major result amounts to two facts. The icon was commissioned by a member of the Bolica, Buća or Jakonja families, most likely the latter. These families had their summer houses in that area of the Gulf of Kotor. Interestingly, whoever may have commissioned it had the *frontespizio* of the 1616 Kotor Statutes sent by merchants to the island of Zakynthos, where Elias Moschos painted the icon. Similarities between the two are great and very convincing.

СТУДИЈЕ ТЕМАТСКИХ ПРОГРАМА СРПСКИХ ЦРКАВА

Проīрам Боīородичине цркве у Сīуденици и срīско средњовековно зидно сликарсīво

У последње време све се више стичу услови да се може говорити о установљењу српске црквене самосталности пре но што је она правно од византијског цара [redacted] патријарха 1219. године добијена.[1] Пратећи сасвим доследно своје успехе на војном [redacted] политичком пољу српска династичка елита, свесна свог великог почетка, знала је да самосталност може бити освојена само кроз ортодоксију и независну црквену организацију. Пошто се у православном свету, гледано из угла нашег времена [redacted] науке којом се ми бавимо, та независност изражавала у програму цркава владара или црквених великодостојника, Срби су успели, предвођени духовником и политичарем највишег ранга – светим Савом, веома умешно, може се рећи готово дипломатски, да у својој средини искористе могућности византијског начина мишљења и понашања. Вековима стваран сликани програм цркава православног света имао је једну од својих великих особина: свако је могао у оквирима датог система употребом његових делова да нагласи не само своје опште хришћанске жеље, већ и шире социјално-политичке захтеве једне друштвене или државне заједнице. Ових се дана много говори о византијској уметности на прелазу из XII у XIII век. Повод, прослава Студенице, могао би се размишљањем о догађајима пре осам векова пре назвати узроком и то како данашњих тако и давнашњих схватања овог монумента људи и времена. Тако нам се Богородичина црква у Студеници, као преломни споменик у оквирима византијског сликарства, још више представља као најзначајнији споменик српске црквене уметности у средњем веку. Више пута изречена мисао о уметности Немањића није обична фраза, јер у уметности земаља византијског културног круга и јесте најзначај-

---

[1] М. Н. Петровић, *Црквенодржавна идеолоīија свеīоī Саве у Сīуденичком īийику*, Осам векова Студенице, у Београду 1986, 75–98.

није оно што репрезентује посебност идеолошког устројства, које се показује кроз селективну рецепцију вековима ствараног начина изражавања духовног и, што је за нас значајно, ликовног система. То је, без сваке сумње, програм Богородичине цркве у Студеници уистину био.

Захват какав се овде изводи нуди, чини се, прилично занимљиве резултате. Пре свега, сагледавањем вишеслојног утицаја студеничког програма сазнајемо више о самом првобитном изгледу студеничког сликарства, које се током времена на први поглед изменило. Ово се нарочито односи на могући закључак да су сликари XVI века у огромној већини поновили распоред из 1208/9. године.[2] То би, слободније речено, био практични резултат нашег покушаја. Знатно сложенији круг питања везан је за проблем опонашања прототипа и, посебно, за употребу значења које одређане сликане представе у Студеници имају. Познато опште место о равнотежи примарног и секундарног значења – нарочито поводом симболике простора неког дела храма – бива често поремећена у црквама које употребљавају студенички програм. Они Срби који у своје задужбине преносе студеничке узоре, имају пре свега на уму идеју о Студеници као првој српској лаври и месту култа првог српског владара, монаха и светитеља – светог Симеона Немање.[3] Овде видимо суштину српског схватања континуитета и трајања, сталног враћања почецима настајања српске државе и њене идеологије, идеје које се ето, ако хоћете, овом прославом манифестују читавих осам столећа. Коначно, преносећи веће целине или неке детаље декора Студенице у друге српске цркве, Срби, превасходно владари, желе да идеолошки приближе своје задужбине Студеници чиме прихватају, у крајњој линији, њену симболичну функцију: манастир маузолеј треба да прославља култ владара али као сабирно, ходочасничко место он одражава култ државе и нације. По угледу на свето место првог светитеља династије Немањића светог Симеона стварају се друга, нова света места која заједно са својим

---

2 С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614*, Нови Сад 1965, 122; Г. Бабић, *О композицији Успења у Богородичиној цркви у Студеници*, Старинар н. с. XIII–XIV, Београд 1965, 261–265; М. Кашанин – В. Кораћ – Д. Тасић – М. Шакота, *Студеница*, Београд 1968, 97 (= Д. Тасић, Студеница); И. Ђорђевић, *О фреско-иконама код Срба у средњем веку*, Зборник за ликовне уметности Матице српске (= ЗЛУМС) 14, Нови Сад 1978, 80–82; G. Babić, *Les plus anciennes fresques de Studenica 1208/9*, Actes du XV[e] congrès international d'études byzantines, II/A, Athènes, 1981, 34–36; И. Ђорђевић, *Свети столпници у српском зидном сликарству средњег века*, ЗЛУМС 18, Нови Сад 1982, 45, 47–48.

3 И. Ђорђевић, *Милешева и Студеница*, Милешева у историји српског народа, Београд 1987, 69–80.

прототипом чине мрежу светих места српске државе.[4] Овако узвишен циљ, који се постављао пред наше далеке претке не само да је био општи идеолошки захтев времена, већ је упућивао на испуњење светог задатка и тиме стварање могућности личног спасења. Обавеза нашег времена, дакле, не сме се исцрпсти само презентацијом дифузије студеничког програма. Много важније било би тражење одговора на питање, зашто се тај програм репродукује у потоњим црквама Немањића и њихових великодостојника, каква значења он носи, и какав је карактер механизма преношења. Расправљајући ■ значају архитектуре Милешеве за градитељство у сливу реке Дрине, Војислав Ј. Ђурић сасвим одређено закључује да „веза између прототипа и следбеника не представља однос обрасца ■ копије“, што је лежало у природи таквог односа која је више „садржинска него формална, мада се следбеници не удаљавају толико да се кроз композицију целине, главни мотив или карактеристичну особеност не би могао препознати узор“.[5] У ствари, суштина тог односа показује се кроз веома издиференцирану скалу – од доследног копирања до слободне интерпретације. Због тога, намера ми је да бар делимично упозорим како је и у слободној интерпретацији вечног српског прототипа – Студенице – могуће спознати идеју континуитета и трајања не само облика ■ садржаја, већ много више значења. Тешко да ће ово саопштење с насловом велике теме, али малог обима, пружити одговоре на сва питања, али биће, чини се, довољно бар поставити основне проблеме ■ будућег рада на том пољу.

Богородичина црква у Студеници представља модел који ће у различитим варијантама и на различитим нивоима значења бити често понављан у српској средњовековној стварности. То је већ добрим делом у нашој науци разрађивано, нарочито у области историје архитектуре ■ скулптуре. Ипак, мора се рећи да је и поводом сликаног програма урађено много. Најдаље је отишао Војислав Ј. Ђурић представљајући улогу Св. Саве за „стварање посебног, српског одељка у програму сликарства у Рашкој из раног XIII века“.[6] Други покушаји срочени у прегледе о српској уметности[7],

---

4 Ђ. Бошковић, *Осврт на неке карактеристике регионалног просторног планирања споменика на територији средњовековне Рашке*, Рашка баштина 1, Краљево 1975, 7–13.

5 В. Ј. Ђурић, *Милешева и дрински тип цркве*, Рашка баштина 1, Краљево 1975, 17.

6 *Id.*, *Свети Сава и сликарство његовог доба*, Сава Немањић – Свети Сава, Београд 1979, 246–248.

7 М. Ћоровић-Љубинковић, *Српско зидно сликарство XIII века*, Београд 1965, 9–10, 15; С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 30–38, et

или истраживања појединих споменика (Студенице[8], Жиче[9], Милешеве[10], Градца[11], Бањске) и тема (портрети[12], св. Стефан Првомученик[13], циклус св. Симеона Немање[14], живопис олтарских преграда[15], фреско-иконе и окачене иконе[16], свети стилити)[17] дали су у том смислу драгоцене резултате. И моје прошлогодишње саопштење „Милешева и Студеница", прочитано на скупу „Милешева у историји српског народа", само ме је још више уверило да узимајући постигнуто у обзир треба даље радити на овом пољу.

Приступајући представљању односа студеничког програма и потоњих зидних декорација Срба у средњем веку дужни смо, на почетку, истаћи становите тешкоће које нам се противстављају у овом послу. Богородичина црква у Студеници због лошег стања својих зидова, односно атмосферских неприлика које делују нарочито на њен северни део, губи сасвим или делимично своју првобитну декорацију, тако да је по обнови Пећке патријаршије за време игумана Симеона 1568/9 дошло до поновног осликавања доброг дела живописа.[18] С друге стране, фреске у наосу [redacted] Радослављевој припрати у неким својим партијама су уништене, те се о целини студеничког декора – олтар, наос, припрата, спољна припрата – не може говорити. Обнова је задесила и друге споменике који се нуде као могући наследници студеничког декора. Тако, на пример, Спасова црква у Жичи добија ново сликарство у другој деценији XIV века[19], а Милешева у исто време када [redacted] Студеница, у XVI столећу.[20] Последња истраживања ових декорација несумњиво воде

pass.; В. J. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 31–33 et pass.

8 Д. Тасић, *Студеница*, 71–102; G. Babić, *op. cit.* , 31–42.

9 М. Кашанин – Ђ. Бошковић – П. Мијовић, *Жича*, Београд 1969, 105–200 (= П. Мијовић, Жича)

10 С. Радојчић, *Милешева*, Београд 1967, 16–38.

11 Ђ Бошковић – С. Ненадовић, *Градац*, Београд 1951, 6–7; О. Кандић, *Манастир Градац*, Београд 1982, 29–42.

12 С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934, 13–14 et pass.

13 М. Ћоровић-Љубинковић, *Одраз култа св. Стефана у српској средњовековној уметности*, Старинар н. с. XII, Београд 1961, 45–60.

14 В. J. Ђурић, *Историјске композиције у српском сликарству средњега века и њихове књижевне паралеле*, Зборник радова Византолошког института 8/2, Београд 1964, 72–90.

15 Г. Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, ЗЛУМС 11, Нови Сад 1975, 3–41.

16 И. Ђорђевић, *О фреско-иконама*, 77–96.

17 Id., *Свети стилитци*, 45, 47–48.

18 С. Петковић, *op. cit.*, 167–169, et pass.

19 В. J. Ђурић, *Византијске фреске*, 50, 202–203 са библиографијом.

20 С. Петковић, *op. cit.*, 129–131.

закључку да су се обновитељи – наручиоци и сликари – готово у потпуности држали старог, затеченог програма.[21] Ипак, неке задужбине нису имале судбину Студенице или Жиче. За распоред фресака у Градцу је утврђено да доследно понавља Студеницу[22], а он је веома страдао. О Бањској краља Милутина имамо директан податак Данила II да је морала бити урађена „на слику Богородичине цркве у Студеници"[23]; ■ ово сликарство, сем оскудних трагова, сасвим је уништено.

Најстарије зидно сликарство у студеничкој Богородичиној цркви, задужбини великог жупана Стефана Немање, настало је 1208/9. године по жељи његових синова – великог жупана Стефана, великог кнеза Вукана и Саве.[24] То казује натпис смештен у прстену куполе.[25] Испред Савиног имена пише „работавшаго", што би значило да се он сам трудио око осликавања очеве задужбине[26], нема сумње као личност која је целину ■ детаље осмислила.[27] Овај податак, као и истраживање фресака у Богородичиној цркви наводи на јасан ■ већ прихваћен закључак: зидно сликарство у задужбини светог Симеона Немање представља устину први српски програм.[28] У исто време, већ је утврђено, вероватно по Савином нахођењу две куле западног манастирског улаза опремљене су портретима оснивача и обновитеља Студенице – св. Симеона Немање, св. Саве, Стефана ■ Вукана чије су нам се главе сачувале.[29]

У Немањино здање улази се са три стране: са запада кроз припрату, са севера ■ југа кроз вестибиле који су постављени уз поткуполни простор. Цела припрата, као ■ већина фресака у вестибилима су из XVI века, али се показало да оне углавном прате стари Савин

---

21 И. Ђорђевић, *Милешева ■ Студеница*.

22 В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 41–42; О. Кандић, *op. cit.*, 29.

23 Архиепископ Данило, *Животи краљева и архиепископа српских*, Београд 1935, 114; В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 42.

24 О настаријем студеничком сликарству cf. В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 31–33, 191–192 са библиографијом; G. Babić, *Les plus anciennes*, 31–42; И. Ђорђевић, *Натписи на свицима и књигама у најстаријем студеничком зидном сликарству*, Осам векова Студенице, у Београду 1986, 197–200.

25 С. Мандић, *Древник. Записи конзерватора*, Београд 1975, 81–88.

26 Ђ. Трифуновић, *Глагол „работати" у студеничком натпису из 1208. године*, Зограф 2, Београд 1967, 6–7.

27 В. Ј. Ђурић, *Свети Сава*, 246–248.

28 *Ibid.*, 258; И. Ђорђевић, *О најстаријем зидном сликарству у студеничкој Богородичиној цркви*, Православље, год. XX, 450, Београд 15. мај 1986, 4–5.

29 В. Ј. Ђурић, *Портрети на капији Студенице*, Зборник Светозара Радојчића, Београд 1969, 105–112; М. Шакота, *Новооткривени натпис из Студенице*, Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе 8, Београд 1969, 87–91.

распоред.[30] У припрати су представљени Страшни суд[31] (источни и западни зид) и Страдања[32] (јуж. и зап. зид), која су дата у занимљивом току – од доле на горе, прво западни зид па јужни и западни. Доња зона је посвећена стојећим пустињацима, једном светом стилити[33], а у две камене нише постављена су двојица арханђела, чувара улаза (остао арх. Гаврило)[34]. Јужни вестибил и данас има фреске XIII века. У пролазу ка наосу су св. Христофор, медаљон непознатог и св. Јован Дамаскин.[35] Док је на источном непознати монах, на западном су по нашем читању св. Нил, Теодор, Теофан и Јосиф песник.[36] У XVI веку поновљени су, по свему судећи, Богородица са Христом у ниши апсиде[37], св. Константин и Јелена на јужном зиду, Покајање Давидово[38] и Чудо са 40 севастијских мученика[39] у горњим зонама. Од сликарства северног вестибила готово сигурно је поновљена сцена Три младића у пећи, а врло вероватно Жртва Аврамова[40] и Лет Илије на небо.[41] Коначно, морамо приметити да је добар део сцена, па и неких стојећих фигура оба вестибила, нашао овде место јер су у питању улази.

Већ је јасно истакнуто како је Савин удео у формирању доње зоне стојећих фигура у наосу најубедљивији.[42] Уз олтарску преграду, односно у пролазима ка проскомидији и ђаконикону, смештени су заштитник Немање и његовог сина великог жупана Стефана првомученик Стефан[43], и лични заштитник Немањин св. Никола.[44] Они су дати као фреско-иконе, под сликаним троделним луком на коленетама. Њима се прикључују, свети ратници у патрицијским одеждама, по четворица на источним деловима поткуполног простора. Они су били под сликаним, црвеним луковима, а добили су

---

[30] И. Ђорђевић, *Милешева и Студеница.*
[31] В. Р. Петковић, *Манастир Студеница*, Београд 1924, 36–37, Abb. 31–32; М. Шакота, *Манастир Студеница*, Београд 1986, Abb. 19.
[32] В. Р. Петковић, *op. cit.*, 37–38, Abb. 33–35; М. Шакота, *op. cit.*, Abb. 19.
[33] В. Р. Петковић, *op. cit.*, 41–42, Abb. 38.
[34] *Ibid.*, 41, Abb. 37.
[35] *Ibid.*, 52.
[36] Д. Тасић, *Студеница*, Abb. S. 87, 89.
[37] В. Р. Петковић, *op. cit.*, 51.
[38] G. Millet – A. Frolow, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie*, I, Paris 1964, Pl. 45, 3.
[39] В. Р. Петковић, *op. cit.*, 52, Abb. 59; G. Millet – A. Frolow, *op. cit.*, Pl. 37, 4.
[40] G. Millet – A. Frolow, *op. cit.*, 37, 2.
[41] В. Р. Петковић, *op. cit.*, 54.
[42] В. Ј. Ђурић, *Свети Сава*, 247.
[43] М. Ћоровић-Љубинковић, *op. cit.*, 49–50; Г. Бабић, *О живописаном украсу*, 21–22; В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 247–248; Д. Тасић, *op. cit.*, Abb. S. 23.
[44] Г. Бабић, *op. cit.*, 21–23; В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 248.

овако угледно место као ратни заштитници првих Немањића.[45] Западни делови овог простора, као [redacted] западни пар пиластара, запремају свети монаси, св. Јован Претеча и Богородица „Студеничка". На јужној страни су св. Антоније, Јефтимије, Арсеније, Варлаам[46], Јоасаф[47], Богородица „Студеничка"[48] и Сава Јерусалимски[49], док су на северној страни непознати монах, св. Јефрем Сирски, Павле Тивејски, два пута св. Иларион[50], Стефан Нови[51] и Јован Претеча.[52] Од наведених, сем непознатог монаха, св. Јефрема и Павла Тивејског, сви су из XIII века. Издвајају се, под сликаним луцима, на челима западног пара пиластара, св. Сава Јерусалимски и Јован Претеча. Коначно, у југозападном углу, уз ктиторску композицију – св. Симеона Немању Богородица приводи држећи се за руку Христу на престолу – насликани су свети столпници Симеон и Алимпије.[53] Ова целина припада обнови XVI века, као што је то случај са четири попрсја – двојица су апостоли – датих као насликане, окачене иконе, на западном зиду.[54] Већ је уочено да један број представљених светитеља има своје посебно значење; иако општехришћански и познати, они су овде посебно употребљени. Избором св. Саве Јерусалимског и Јована Претече може се објаснити жеља Светог Саве Српског да свог имењака и монашки идеал стави на почасно место[55], док је Јован Претеча посебно насликан са алузијом да је св. Симеон Немања био српски „Претеча који уводи у царство небеско"[56], како то стоји код наших старих писаца. Сећајући се свог монашког почетка, када је по сопственој жељи и потакнут причом једног монаха Руса отишао као млади принц на Свету Гору, Свети Сава је тражио да се на посебном месту, југозападни пиластар поткуполног простора тачно уз Богородицу „Студеничку"[57], насликају св. Јо-

---

45 В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 247.

46 В. Р. Петковић, *op. cit.*, 49; G. Millet – A. Frolow, *op. cit.*, Pl. 41, 1–2.

47 В. Р. Петковић, *op. cit.*, 49; Д. Тасић, *op. cit.*, Abb. S. 13.

48 В. Р. Петковић, *op. cit.*, 49; S. Mandić, *Die Kirche der Mutter Gottes in Studenica*, Beograd 1966, Abb. 3.

49 В. Р. Петковић, *op. cit.*, 46; Д. Тасић, *op. cit.*, Abb. S. 12.

50 В. Р. Петковић, *op. cit.*, 50; G. Millet – A. Frolow, *op. cit.*, Pl. 40, 3–4.

51 Д. Тасић, *op. cit.*, Abb. S. 78.

52 В. Р. Петковић, *op. cit.*, 47; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, табла у боји XVI.

53 В. Р. Петковић, *op. cit.*, 45; G. Millet – A. Frolow, *op. cit.*, Pl. 42, 2.

54 Д. Тасић, *op. cit.*, Abb. S. 75.

55 В. Ј. Ђурић, *Свети Сава*, 248.

56 Доментијан, *Животи светога Саве и светога Симеона*, Београд 1938, 249; В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, 32.

57 M. Tatić-Đurić, *L'icône de Kyriotissa*, Actes du XV[e] congrès international d'études byzantines, II/B Athènes 1981, 780, Fig. 26; *Id.*, *Студеничка Богородица Кириотиса*, Осам векова Студенице, у Београду 1986, 191–195.

асаф и Варлаам.[58] Веома добро упућен, с друге стране, у монашки пут оца, св. Симеона Немање, Св. Сава је поручио да се уз ктиторску композицију насликају свети столпници, нарочито узимајући у обзир св. Симеона столпника, имењака и монашки узор св. Симеону српском.[59] Уз то не смемо заборавити да Св. Сава стварајући Службу св. Симеону Немањи, у ствари, прилагођава Службу св. Симеона столпника.[60] Такође је запажено да је Св. Сава схватио да ће живопис Богородичине цркве бити, по свом значају, и почетак српске ликовне духовности.[61] Зато не изненађује Савино истицање бранитеља икона (св. Стефан Нови, Иларион, Герман, Тарасије)[62], с једне стране, а и посебан захтев да се светитељи сликају у облику квадратних (св. апостоли) и кружних икона (олтар), односно да се неке стојеће фигуре доње зоне (св. Стефан првомученик, Никола, Сава Јерусалимски, Јован Претеча, Богородица Студеничка) представе као фреско иконе, с друге стране.

Од Великих празника остале су само три сцене из XIII века. Благовести са „Ограђеним вртом“[63] и Сретење[64] на источном зиду поткуполног простора и Распеће[65] на западном зиду. Међутим, с обзиром на намеру овог рада, дужни смо рећи да и остале сцене поновљене у XVI веку пружају слику о првобитном распореду.[66] Сасвим поуздано, ту је реч о циклусу Рођења на јужном зиду[67], Успењу на северном зиду[68], Мироносицама[69] на јужном зиду западног травеја изнад ктиторовог гроба и портрета, Духовима на западном зиду поткуполног простора, Уласку у Јерусалим на за-

---

[58] С. Радојчић, *Текстови и фреске*, Нови Сад s. d., 142; V. J. Đurić, *Le nouveau Joasaph*, Cahiers archéologiques 33, Paris 1985, 100, Fig. 1.

[59] И. Ђорђевић, *Свети столпници*, 45, 47–48.

[60] Đ. Sp. Radojičić, *Jedna pozajmnica u najstarijoj srpskoj crkvenoj poeziji u Savinoj Službi Simeonu Nemanji*, Slovo 6–8, Zagreb 1957, 231–235.

[61] И. Ђорђевић, *О фреско-иконама*, 80–82.

[62] Д. Тасић, *op. cit.*, 76, Abb. S. 86.

[63] В. J. Ђурић, *Византијске фреске*, 192; С. Радојчић, *Одјек Песме над песмама у српској уметности XIII века*, Рашка баштина 1, Краљево, 1975, 29–31; G. Babić, *Les plus anciennes*, 36; I. Dujčev, *A propos du reflets du Cantique des cantiques sur l'art et la literature serbe du Moyen age*, Зограф 12, Београд 1981, 5–7.

[64] Глава Богородице и десна страна сцене, она где је свети Симеон, пресликана је у XVI веку.

[65] В. Р. Петковић, *op. cit.*, 42–44, В. J. Ђурић, *op. cit.*, 192, табла у боји XVII; G. Babić, *op. cit.*, 36–38.

[66] С. Петковић, *op. cit.*, 122.

[67] С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Abb. S. 32; G. Babić, *op. cit.*, 34–36.

[68] Г. Бабић, *О композицији Успења*, 261–265.

[69] В. Р. Петковић, *op. cit.*, 45; С. Радојчић, *Портрети*, *op. cit.*, 13–14; G. Millet – A. Frolow, *op. cit.*, 36, 1–2.

падном зиду[70], а врло вероватно да су се Крштење[71] (јужни свод западног травеја) и Лазарево васкрсење[72] (западни зид) налазили на истом месту. Највише зоне поткуполног простора су углавном из XIII века: медаљони на потрбушју лукова, старозаветне личности и епископи на јужном и северном зиду, јеванђелисти Матеј и Јован.

Сликарство олтара нема већи значај за нашу тему, али указујемо пре свега на сачуване фреске XIII столећа. У апсиди су Богородица, испред престола, са Христом типа Знамења[73], централни део причешћа у коме Христ благосиља дарове[74], и Поклоњење.[75] На зидовима је више стојећих ђакона, епископа, кружне иконе – медаљони и пророк Соломон, на потрбушју источног лука, док је Давид из XVI века као и остало сликарство олтара.

Сликани програм Богородичине цркве у Студеници заокружио је током четврте деценије XIII века Немањин унук и син Стефана Првовенчаног краљ Радослав у својој задужбини, спољној припрати.[76] С једне стране, личног заштитника Немањиног – св. Николу – истакао је на тај начин што му је посветио и северни параклис[77], а с друге стране, имајући на уму Студеницу као место култа првог српског владара, монаха и светитеља формирао је први параклис, јужни, са именом св. Симеона Немање. Ту је први пут насликан циклус овог светитеља у четири сцене: Испраћај св. Симеона, Дочек на Светој Гори, Смрт и Дочек моштију у Студеници.[78] Доњу зону запрема низ српских архиепископа – Сава I, Арсеније и будући архиепископ Сава II[79] – и изузетно значајна ктиторска композиција[80] – патрону капеле, св. Симеону Немањи, Стефан Првовенчани као Нови Јоасаф[81] приводи свог сина екс –

---

[70] В. Р. Петковић, *op. cit.*, 44; G. Millet – A. Frolow, *op. cit.*, Pl. 37, 1.
[71] В. Р. Петковић, *op. cit.*, 45; G. Millet – A. Frolow, *op. cit.*, Pl. 36, 3.
[72] В. Р. Петковић, *op. cit.*, 44–45; G. Millet – A. Frolow, *op. cit.*, Pl. 37, 1.
[73] G. Millet – A. Frolow, *op. cit.*, Pl. 31, 3.
[74] В. Р. Петковић, *op. cit.*, 55 – 56; G. Millet – A. Frolow, *op. cit.*, Pl. 32, 3; В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 192; G. Babić, 32 – 33.
[75] В. Р. Петковић, *op. cit.*, 54–55; Д. Тасић, *op. cit.*, Abb. S. 80 – 81; G. Babić, *op. cit.*, 33–34.
[76] В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 34–35, 193 са библиографијом.
[77] N. P. Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas in Byzantine art*, Torino 1983, 120–123, 202.
[78] В. Ј. Ђурић, *Историјске композиције*, 73–76, сл. 1–4; Д. Тасић, *op. cit.*, Abb. S. 12–13, 18–19.
[79] Г. Бабић, *Низови портрета српских епископа, архиепископа и патријараха у зидном сликарству (XIII – XVI в.)*, Сава Немањић – Свети Сава, Београд 1979, 320–321.
[80] С. Радојчић, *Портрети*, 16; Д. Тасић, *op. cit.*, Abb. S. 16.
[81] V. J. Đurić, *Le nouveau Joasaph*, 102.

краља Радослава и његову жену Ану. Иако створен после скоро три деценије од осликавања Немањиног здања, Програм Радослављеве задужбине, због тога што је био део Богородичине цркве, имаће такође свој одјек у потоњим српским црквеним споменицима.

Коначно, треба видети како је студенички програм утицао на зидно сликарство Срба у средњем веку? Тематика западног манастирског улаза Студенице, видљива је у портику у Жичи, у коме су портрети ктитора Жиче Стефана Првовенчаног и Радослава.[82] Горња зона портика садржи Чудо са 40 севастијских мученика[83], што је са истим значењем улаза било представљено у јужном вестибилу Студенице. У студенички декор ова сцена је ушла по жељи Св. Саве, који је, сасвим занимљиво, пре доласка у Студеницу на Светој Гори у манастиру Ксиропотаму подигао „дом светих Четрдесет мученика".[84] Касније, са истим значењем улаза то ће бити поновљено у припратама Градца[85], Леснова[86] итд. Међутим, два споменика XIII века – Милешева[87] и Сопоћани[88] – такође имају ову представу, али сада је реч о певничким просторима, те је ово преузимање мање-више механичко. То се не може рећи за Три младића у пећи и Покајање Давидово које ће као убедљиви примери јужног улаза у Студеницу доћи у јужни вестибил Милешеве.[89] Исту симболику имају под посебним клесаним луком на колонетама чувари храма – арханђели у припратама Студенице и Градца.

Манастирски, односно маузолејни карактер[90] Богородичине цркве у Студеници такође је имао свој одјек у потоњим споменицима зидног сликарства. Као обележје монашког центра видели смо како су наглашени свети монаси у студеничком декору. Исто

---

82 П. Мијовић, *Жича*, Abb. S. 6–7, 183–184.
83 *Ibid.*, 187–188, Abb. S. 183–185, 190–191.
84 Доментијан, *op. cit.*, 84; М. Живојиновић, *Ктиторска делатност светога Саве*, Сава Немањић – Свети Сава, Београд 1979, 19–20.
85 В. Р. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950, 73; G. Millet – A. Frolow, *La peinture de Moyen âge en Yougoslavie*, II, Paris 1957, Pl. 62, 4; П. Мијовић, *op. cit.*, 187.
86 Z. Gavrilović, *The Representation of the Illustration of the Forty Martyrs of Sebaste and the Illustration of the Parable of the Virgins (Mathew 25, 1–23) in the Narthex of Lesnovo*, Зограф 11, Београд 1980, 53.
87 С. Петковић, *op. cit.*, 168. Сликар XVI века поновио је стару сцену из XIII века, cf. И. Ђорђевић, *Милешева и Студеница*.
88 В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, табле у боји XLV–XLVI.
89 С. Радојчић, *Милешева*, 76.
90 Д. Поповић, *Студеница – гробни храм светог Симеона*, Православље, год. XX, 460, Београд 15. мај 1986, 6–7.

је било у старим припратама Жиче[91] и Милешеве[92], а у крајњој линији исто је поновљено у припрати Дечана.[93] Пустиножитељи се истичу у припратама Студенице, Жиче ■ Милешеве.[94] Свети столпници из студеничког наоса, а било их је ■ у припрати, селе се у милешевску припрату[95], што је био случај и са омиљеним паром Св. Саве српског, св. Варлаамом и Јоасафом.[96] Необично интересантна је употреба св. Саве Јерусалимског, личног заштитника Св. Саве Српског. У Студеници он је у наосу на југозападном пиластру, у Жичи даје му се најбоље место – до саме олатрске преграде[97] – а посвећује му се посебан параклис са циклусом[98], у Милешеви он стоји уз породицу Немањића, одмах иза ктитора Владислава, при том благосиљајући их.[99] Већ је речено како српски владари, потомци св. Симеона Немање, желе да кроз гробни карактер своје задужбине приближе Студеници. То је случај са Милешевом, Сопоћанима, Градцем, Дечанима, а тако је било, верујемо, ■ у Бањској и Св. Арханђелима у Призрену. Нека решења из сликаног програма Студенице се понављају. У Милешеви се изнад ктиторске композиције слика сцена Мироносица на гробу[100], што је било у Студеници. У Градцу по узору на Студеницу на западном зиду се налази Распеће.[101] Сопоћани мењају унеколико овај распоред: Распеће је изнад гроба ктитора, а Силазак у ад је преко пута.[102] Милешевска спољна припрата, место гроба Св. Саве Српског, садржи Страшни суд[103], што је било у Студеници, маузолеју св. Симеона Немање, у припрати Сопоћана[104], на месту гроба Уроша I, ■ наосу Дечана[105], где је гроб св. Стефана Дечанског.

Четворица истакнутих светитеља у Студеници – св. Стефан, Никола, Јован Претеча ■ Сава Јерусалимски – добијају или губе значај у потоњим српским црквама. У Жичи, по налогу Св. Саве Српског, св. Сава Јерусалимски и св. Стефан се наглаша-

---

[91] П. Мијовић, *op. cit.*, Abb. S. 153, 157.
[92] С. Радојчић, *op. cit.*, табле у боји XL–XLI, Abb. S. 82–83.
[93] В. Р. Петковић, *Манастир Дечани*, II, Београд 1941, 1–3.
[94] С. Радојчић, *op. cit.*, табле у боји XXXVIII–XXXIX, Abb. S. 82–82.
[95] *Ibid.*, 20, Abb. S. 82.
[96] *Ibid.*, 20.
[97] В. Ј. Ђурић, *Свети Сава*, 249, Abb. 2.
[98] G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines*, Paris 1969, 145–148, Fig. 122.
[99] С. Радојчић, *op. cit.*, Abb. S. 83.
[100] *Ibid.*, табла у боји IX, Abb. S. 78
[101] G. Millet – A. Frolow, *op. cit.*, Pl. 56, 3, 57, 1–2; О. Кандић, *op. cit.*, Abb. 26.
[102] В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, табле у боји XVI, XIX, Abb. S. 130–131.
[103] С. Радојчић, *op. cit.*, Farbtaf. S. 34.
[104] В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, Abb. S. 133.
[105] В. Р. Петковић, *op. cit.*, 53–55, Pl. CCLXXII–CCLXXXI.

вају – њихови су ликови поред олтарске преграде, а добијају и посебне параклисе са циклусима.[106] Слично је урађено у Милешеви. Ту је св. Стефан Првомученик својом величином – 3.60 m – истакнут у јужном вестибилу[107], а св. Сава Јерусалимски, видели смо, прати Немањиће у старој припрати. Још једном, по свему судећи, на тражење Св. Саве Српског, наћи ће се св. Сава Јерусалимски у Жичи, као попрсје у насликаној икони у капели на спрату куле.[108] Овај присан однос нашег светитеља према свом имењаку – саликостојнику, и монашком узору био је формиран још у току боравка Св. Саве Српског на Светој Гори, где је у Кареји подигао цркву и келију са именом овог чувеног светог монаха.[109] Међутим, после смрти Св. Саве Српског, св. Сава Јерусалимски улази у представе светих монаха и нема онај значај који је имао за време првог српског архиепископа. То се не може рећи за заштитника династије и државе Св. Стефана Првомученика, односно за двојицу веома поштованих светитеља код Срба у средњем веку, св. Николу и св. Јована Претечу. Свети Стефан, разумљиво, има посебан значај у српској средини. Њему у Жичи, речено је, Стефан Првовенчани и св. Сава посвећују посебан параклис, што је био случај у Морачи кнеза Вукана[110], Сопоћанима краља Уроша I[111], Градцу краљице Јелене. Краљ Милутин иде тако далеко да му посвећује свој маузолеј у манастиру Бањској[112], а у католикону Хиландара уз свој портрет, поред св. Симеона Немање и Св. Саве, сликом посебно слави овог светитеља.[113] У гробној цркви Стефана Дечанског и задужбини његовог сина Стефана Душана, у Дечанима св. Стефан Првомученик је чак два пута насликан. Једном, сасвим уобичајено по узору на многе споменике XIII и XIV века, уз олтарску преграду, а други пут, уз саркофаг Дечанског а преко пута хоризонталне генеалогије Немањића.[114] Као изразито српски знак овај светитељ у хитону и химатиону насликан је у олтару параклиса св. Николе на Меникејској Гори, задужбини српског вели-

---

[106] G. Babić, *op. cit.*, 145–148.
[107] С. Радојчић, *op. cit.*, 21, Farbtaf. VII.
[108] П. Мијовић, *op. cit.*, Abb. S. 123; В. Ј. Ђурић, *Свети Сава*, 251–252.
[109] М. Живојиновић, *op. cit.*, 19.
[110] С. Петковић, *Морача*, Београд 1986, 93–98.
[111] В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, 83–84.
[112] Архиепископ Данило, *op. cit.*, 113.
[113] V. J. Đurić, *Fresques médiévales à Chilandar, Actes du XIIe congrès international d'études byzantines*, III, Београд 1964, 73, Fig. 23.
[114] В. Р. Петковић, *op. cit.*, 26–27, Pl. CLV.

каша Николе Радоње.[115] Није нам циљ да наводимо све представе св. Стефана у српским црквама, ипак поменули бисмо његове представе у пару са св. Јованом Претечом. Уз олтарску преграду они су дати, на пример, у Сопоћанима[116], Ариљу[117], Св. Никити[118], Кучевишту.[119] „Јован Претеча је био, као један од првих пустиножитеља с краја Старог и почетка Новог завета, узор монасима, и колико њихов идеал толико је био и лични пример игуману Сави"[120], који је у српској образованијој средини сматран за „другог Претечу".[121] У Студеници, поновимо, св. Јован је пар св. Сави Јерусалимском, на западном пару пиластара. Под надзором Св. Саве Српског већ у Жичи долази до промене, јер ће се св. Јовану прикључити св. Никола, опет на западном пару пиластара[122], што је био случај још, на пример, у Леснову. Милешевски наос их садржи на северозападном пиластру.[123]

Студенички свети ратници, ратни заштитници првих Немањића, стављени су на зидна платна поткуполног простора. Није ми намера овом приликом да расправљам о употреби и значењу светих ратника по српским црквама, већ ми је жеља да истакнем како су они у Студеници дати у патрицијским одеждама, што ће бити поновљено у Милешеви[124], Сопоћанима[125] итд. Када је реч о самом месту у програму, Жича[126] понавља Студеницу. Исто тако, они су у Студеници некада имали насликане црвене лукове, што се у Жичи претворило у лукове са орнаментима, те су се својим обликом те представе приближиле фреско-иконама. Већ је указано, како је Св. Сава Српски инсистирао на оваквом начину приказивања – фреско-иконе и сликане окачене иконе – да би тиме српска средина показала своју правоверност у поштовању икона.

---

[115] I. Djordjević – E. Kyriakoudis, *The Frescoes in the Chapel of St Nicholas at the Monastery of St John Prodromos near Serres*, Cirillomethodianum VII, Thessaloniki 1983, 185–186.

[116] В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, табла у боји XLIII, Abb. S. 130–131; Г. Бабић, *О живописаном украсу*, 24–25.

[117] С. Петковић, *Ариље*, Београд 1965, Abb. 23, 40; Г. Бабић, *op. cit.*, 25.

[118] G. Millet – A. Frolow, *La peinture du Moyen âge in Yougoslavie*, III, Paris 1962, Pl. 37, 1–2; Г. Бабић, *op. cit.*, 26.

[119] И. Ђорђевић, *Сликарство XIV века у цркви Св. Спаса у селу Кучевишту*, ЗЛУМС 17, Нови Сад 1981, 100.

[120] В. Ј. Ђурић, *Свети Сава*, 248.

[121] Доментијан, *op. cit.*, 32; В. Ј. Ђурић, *Свети Сава српски – нови Игњатије Богоносац и други Кирил*, ЗЛУМС 15, Нови Сад 1979, 94.

[122] П. Мијовић, *op. cit.*, Abb. S. 150, 166.

[123] С. Радојчић, *op. cit.*, табла у боји XII, Abb. S. 79.

[124] *Ibid.*, 19, Abb. S. 79.

[125] G. Millet – A. Frolow, *op. cit.*, II, Pl. 37, 3.

[126] П. Мијовић, *op. cit.*, Abb. S. 150, 166.

Из студеничког декора окачене иконе нашле су се у Жичи (олтар и кула – звоник)[127]. Кад је реч о фреско-иконама уз олтарску преграду не бих о њима расправљао јер је то већ посебно обрађено.[128] Једино бих поновио оно што директно веже Студеницу и Градац; у обе цркве скулпторални украс за фреско-иконе уз саму преграду је идентичан.[129]

Размештај Великих празника, изузимајући оне који су везани за маузолејни карактер, у Студеници нема већи значај за нашу тему, сем у једном, веома убедљивом случају правог опонашања. Програм цркве манастира Градца директно понавља распоред Студенице, и то је већ више пута истакнуто.[130] У обе цркве циклус Рођења је на јужном зиду, Успење на северном, Распеће и Цвети на западном, и Духови на западном зиду поткуполног простора. С друге стране, необичан начин излагања циклуса Страдања из студеничке припрате пренет је у припрату Милешеве.[131] На крају, можда није сувише смело помишљати да су по жељи краља Милутина а на подобије Студенице дошла Страдања у стару припрату Св. Апостола у Пећи.[132]

Програм Радослављеве припрате такође је имао свој огроман значај за потоње српске цркве, нарочито ако се узме у обзир параклис св. Симеона Немање и циклус овог светитеља.[133] То ће бити поновљено у Сопоћанима[134] и Градцу[135], а посебно је занимљиво опонашање исте иконографије настале по Житију св. Симеона Немање коју је написао Св. Сава, и иконографије циклуса св. Саве Јерусалимског и св. Стефана Првомученика.[136] Дакле, нису само представе ове двојице светитеља – српских заштитника, уз писану реч, били за узор, већ и њихови циклуси постају предлошци за стварање нове иконографије Срба светитеља. У ктиторској композицији начин привођења ктитора од стране покојних Немањића, овде први пут исказан, биће у XIII веку код Срба више

127 *Ibid.*, Abb. S. 120–123.
128 Г. Бабић, *op. cit.*, 21–41.
129 О. Кандић, *op. cit.*, 26–27.
130 Cf. напомену 22.
131 С. Радојчић, *op. cit.*, Farbtaf. XXXVI, Abb. 82–83.
132 *Id.*, *Пилатов суд у византијском сликарству раног XIV века*, Зборник радова Византолошког института XIII, Београд 1971, 299.
133 В. Ј. Ђурић, *Историјске композиције*, 72–76, et pass.
134 *Ibid.*, 74–78, et pass.
135 *Ibid.*, 78, et pass.
136 *Ibid.*, 85–86, 89.

пута понављан (Сопоћани, Градац, Драгутинова капела у Ђурђевим ступовима, Ариље)[137]. Слично је и са низом архиепископа.[138]

Посебан проблем је однос програма Богородичине цркве према декорацијама манастирских параклиса и цркава у околини Студенице. Црква Св. Николе преузима место св. Јована Претече (северозападни пиластар)[139], место Уласка у Јерусалим (запад. зид)[140], Богородицу типа Знамење између два арханђела (конха апсиде). У параклису на спрату западне манастирске капије преносе се детаљи јужног параклиса Радослављеве припрате: исте позадине, слични типови светитеља, слично држање омофора преко руке итд.[141] И сликари краља Милутина у цркви Св. Јоакима и Ане понављају нека решења из Богородичине цркве. Благовести и Сретење су на истим местима[142], с тим што у Благовестима, по узору на католикон, постоји Врт ограђени. Имитира се и распоред медаљона и стојећих фигура у највишим зонама поткуполног простора итд. Сасвим занимљиво, у доба турске власти, гледа се на студеничку главну цркву. Тако Георгије Митрофановић у Доњој испосници копира студеничког сликара XVI века, а опет он или неки други уметник то исто ради у Горњој студеничкој испосници.

Не бих се даље упуштао у набрајање примера свестан да је то овом приликом немогуће. Ипак, на крају истичем да многи српски владари имитирају студеничку златну позадину која је требало да има изглед мозаика. Кроз златну позадину и ангажовање изузетних уметника, који стварају најсавременија дела православног света, многи су желели да своје задужбине не само идеолошки већ и уметнички приближе Студеници. Напослетку, сасвим с разлогом то чине пре свега владари, који гледајући на узвишена дела првих Немањића, као изданци и наследници, разрађују започето у Богородичиној цркви у Студеници. Тиме остварују своју историјску улогу.

---

[137] С. Радојчић, *Портрети*, 15–28.

[138] Г. Бабић, *Низови епископа*, 319–340.

[139] Д. Тасић, *op. cit.*, Abb. S. 97.

[140] В. Ј. Ђурић, *Једна сликарска радионица у Србији XIII века*, Старинар н. с. XII, Београд 1961, Abb. 18.

[141] Д. Тасић, *Фреске из XIII века у капели студеничке звонаре*, Зограф 2, Београд 1967, 10, Abb.1.

[142] G. Millet – A. Frolow, *op. cit.*, III, Pl. 58, 1.

THE PROGRAMME OF THE CHURCH OF THE VIRGIN IN STUDENICA AND MEDIEVAL SERBIAN WALL PAINTING

This paper discusses the relation of the painted programme in the Church of the Virgin in Studenica and later medieval Serbian wall painting. The Studenica church became the model that was often repeated in different variants and at different levels of meaning in medieval Serbian art.

The painted themes of the vestibules in Studenica were repeated in the program of some posterior Serbian churches: the presentation of the *Forty Martyrs of Sebasteia* in the Studenica southern vestibule appears in the Žiča portico, as well as in the narthex in Gradac and in Lesnovo. The scenes of *The Three Youths in the Furnace* and *The Repentance of David* are painted in the southern vestibule of Studenica and in the southern choir of Mileљeva. The archangels are depicted in the narthex in Studenica and in Gradac. The monastic and the mausoleum character of the Church of the Virgin in Studenica, emphasised in its painted programme, are also to be found in wall painting, later. The images of the Holy Monks are accentuated in the Studenica fresco decoration. The same applies in the old narthex of Žiča and Mileševa, as well as in the narthex of Dečani. The image of St. Sava of Jerusalem, the patron of St. Sava of Serbia, was given a prominent place in Studenica, Žiča and Mileševa. The Serbian rulers, descendants of St. Simeon Nemanja, wanted their endowments to bear a closer resemblance to Studenica by stressing the funerary character of the churches with individual compositions and their arrangement, which was done in Mileševa, Sopoćani, Gradac, and Dečani and this was probably also the case in Banjska and the Holy Archangels in Prizren. Emphasis was laid on the images of St. Stephan the First Martyr, the patron of the dynasty, St. Nicholas and St. John the Precursor, both of them highly revered saints among the Serbs in medieval times, in Studenica, as well as in the later endowments of the Nemanjić family. The Holy Warriors in Studenica are depicted in patrician robes, which was repeated in Mileševa and Sopoćani, and they occupied the same places in the painted programme in Žiča. The painted, "hanging icons" from the Studenica fresco décor were also to be found in Žiča (the altar and the bell-tower). The programme of Gradac is a direct copy of Studenica fresco assamblage and so the arrangement of the Great Feasts is identical in the two churches.

The painted programme of Radoslav's narthex is also highly significant for the later Serbian churches, especially if one takes into consideration the *paraklesion* of St. Simeon Nemanja and the cycle of that saint (Sopoćani and Gradac). In the donor's composition, the manner of

introducing the donor, depicted for the first time here, was repeated several times in Serbian churches in the 13th century (Sopoćani, Gradac, Dragutin's chapel in Djurdjevi stupovi, and Arilje). The same applies to the series of portraits of the Serbian archbishops. By examining the multilayer influence of the Studenica painted programme, one can learn more about the initial appearance of the Studenica painting itself, which apparently change, as time passed. We refer in particular to the possible conclusion that the 16th century painters largely repeated the arrangement from 1208/1209. The problem of copying the prototype and especially the application of the meanings that certain presentations had in Studenica, raises a far more complex circle of questions. Those who transferred the Studenica models to their own endowments, primarily had in mind the idea of Studenica as the first Serbian Lavra and shrine of the first Serbian saint - St. Simeon Nemanja. Here, one can see the essence of the Serbian understanding of continuity and duration, the constant return to the beginnings of the Serbian state and its ideology. Finally, in transferring larger ensembles or some details from the decoration of Studenica to other Serbian churches, the Serbian donors wished to bring their endowments ideologically closer to Studenica, whereby they ultimately accepted its symbolic function: that a monastery mausoleum should celebrate the cult of the ruler, while as a place of assembly and pilgrimage, it reflected the cult of the state and the nation. On the model of the holy resting-place of the first saint from the Nemanjić dynasty, St. Simeon, other, new holy places were created, which, with their prototype constituted the network of holy places of the Serbian state.

Милешева и Студеница

Свакако да нема ништа занимљивије и при том незахвалније од истраживања и тумачења једног споменика који је током векова прилично изгубио од свог првобитног изгледа. Покушај да у једној целини, која у неким деловима делује као контура, а у неким као јасна, изоштрена слика, реконструишете и схватите монумент времена, људи и менталитета, заиста се поставља као тежак задатак. Ипак, прилика какав је овај скуп захтева од нас већи напор у трагању за оним мислима и осећањима која су подстицала наше далеке претке на стварање узвишених дела као што је црква Вазнесења Христовог у Милешеви[1], маузолој њеног ктитора Владислава и место гроба великог духовника и политичара *„богоносног оца“* Светог Саве, који је, мора се одмах рећи, сам веома заслужан за њено настајање. Размишљајући о теми скупа – Милешева и историји српског народа – учинило ми се као битно разматрање односа Богородичине цркве у Студеници и Милешеве, нарочито због тога што је главна студеничка црква представљала модел који ће у различитим варијантама и на различитим нивоима значења бити често понављан у српској средњовековној стварности. С друге стране, чињеница је да се упоредном испитивању архитектуре, скулптуре, сликарства, намене и значења ова два споменика до сада, сем изузетно, није посвећивала одговарајућа пажња, те бисмо приступањем овом проблему добили неке занимљиве одговоре како о Милешеви тако и о Студеници.

Богородичина црква у Студеници је на први поглед више идејни модел Милешеви, али ако се боље удубимо, брзо ћемо схватити

---

[1] Милешевској цркви су до сада посвећене две монографије: N. L. Okunev, *Памятник сербского искусства XIIIв.*, Byzantinoslavica VII, Prague 1939, 33–107; С. Радојчић, *Милешева*, Београд 1963. Сабрану библиографију о зидном сликарству до 1972/1973. cf. код В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 193–194.

да је она била и њен значајни практични узор. Неретко смо склони да кажемо како уметнички значај једног црквеног споменика превазилази његову културно-историјску важност. Такви закључци одводе нас од суштине стварања задужбина, пошто је оно садржавало, нема сумње, и будуће трајање у историји. Дошло је време, изгледа, да се вратимо оним идејама, од којих су почињали наши далеки претходници у науци, да у српским задужбинама читамо и историју. Управо на примеру упоређења Милешеве и Студенице сазнајемо какви су били механизми преношења, директно произашли из начела опонашања прототипа, опонашања од кога је опет зависило начело трајања, што је у крајњој линији својеврсни историцизам. Тим путем, напослетку, стићи ћемо до идеолошке везе двеју цркава, до значења које ова два монумента у себи носе, посебно као места култа прва два српска светитеља. Свој веома надахнут текст Светозар Радојчић[2] почиње казивањем Теодосија о настајању Милешеве. Ми наводимо оне речи овог писца које се односе на место и значај Студенице и Милешеве: *„Свете мироточиве мошти преподобног Симеона леже у Великој Лаври, сазданој од њега, у цркви Пресвете Богородице у месту које се зове Студеница. Син његов, свеосвећени Сава, равноапостолни први архиепископ и учитељ српски, цео и неразрушен и благоухан лежи у великом манастиру у цркви Вазнесења Господњег, коју је сазидао благочастиви краљ Владислав, у месту које се зове Милешева."*[3]

Приступајући обради ове теме, дужни смо на самом почетку подсетити на хронолошке оквире и основне облике оба споменика. Богородичина црква у Студеници[4], задужбина жупана Стефана Немање, саграђена је после 1183. године, али се на њој радило све до пред крај XII столећа. То је једнобродна грађевина са три травеја, куполом и припратом. Олтарски простор је троделан, поткуполни скоро квадратан, а уз њега су постављени вестибили. Изузев куполе, црква има чисто романско обележје, видљиво у начину зидања и скулпторалном украсу – портала, прозора, аркадног поткровног фриза итд. По свему судећи, тада је израђен камени мобилијар у цркви, олтарска преграда и саркофаг ктитора у југозападном углу храма. Неколико година касније, после 1206. године, Свети Сава доноси очеве мошти из Хиландара и смешта их

2 С. Радојчић, *op. cit.*, 9.

3 Теодосије, *Житије светога Саве*, превео Л. Мирковић, редакција превода, предговор, коментар Д. Богдановић, Београд 1984, 205.

4 *Историја српског народа*, I, Београд 1981, 276–277, 286–287, 395–396, 408–410 са библиографијом (В. J. Ђурић).

у Богородичину цркву. Заједно са својом браћом Вуканом и Стефаном, 1208/9. он, поручује зидну декорацију, у чијем осмишљавању има главну реч. У исто време Свети Сава предузима друге радове на манастирском комплексу; гради ■ осликава западни улаз са две куле, а његово дело је и монументална трпезарија. Између 1234. и 1236. црква добија пространу спољашњу припрату, са два бочна параклиса, коју је саградио ■ фрескама опремио екс-краљ Србије Радослав. По деловима циклуса светог Симеона Немање у јужном параклису сасвим јасно је изражена идеја о студеничкој цркви као месту првог владара независне српске државе, монаха ■ светитеља.

Отприлике исти пут развоја имала је црква Христовог Вазнесења у Милешеви[5], задужбина Владислава, другог сина краља Стефана Првовенчаног. Вероватно као управник једне области на Лиму, Владислав подиже своју задужбину у трећој деценији XIII века, можда чак на крају друге.[6] У сваком случају морала је она настати до 1228. године, о чему недвосмислено сведоче портрети Немањића у припрати.[7] Да ли је она била постављена на неку старију култну грађевину[8], питање је које за наше разматрање нема већи значај. Првобитна милешевска црква, она коју је као свој маузолеј подигао до 1228. Владислав, представља једнобродну грађевину са полукружном апсидом, два травеја ■ припратом.[9] Над источним травејем налази се купола постављена на коцкасто постоље које нема ширину брода. Две правоугаоне певнице по-

---

5 *Ibid*., 394–395, 410–412 са библиографијом (В. Ј. Ђурић).

6 На овом скупу Сретен Петковић је прочитао своје саопштење *Настанак Милешеве* у коме је изнео податак да су милешевски монаси средином XVII века у Русији, куда су често одлазили по помоћ, причали како је Милешеву подигао свети Сава 1218/9. године. Cf. Сретен Петковић, Милешева у историји српског народа, Београд 1987, 1–9.

7 В. Ј. Ђурић, *Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству*, Зборник за ликовне уметности Матице српске (= ЗЛУМС) 4, Нови Сад 1968, 82–83. Нажалост, Радомир Николић је своје предавање *О гробу светог Саве у Милешеви*, одржао 1959, а штампао тек 1982. године, cf. Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе (= Саопштења) XIV, Београд 1982, 7–24, а он је исто тако датирао у почетак треће деценије XIII века.

8 Ђ. Бошковић – М. Чанак-Медић, *Нека питања најстаријег раздобља Милешеве*, Саопштења XV, Београд 1983, 7–23.

9 О почетном облику Владислављеве припрате постоје две претпоставке. Наиме, до доласка сликара на јужном зиду припрате зазидани су полукружно завршени отвори. С обзиром на чињеницу да је на северном зиду сачуван отвор В. Ј. Ђурић у *Историји српског народа*, I, 395, претпоставља да су била планирана два параклиса, док В. Кораћ, *Милешевска спољна припрата и њен одјек у архитектури Трнова*, ЗЛУМС 19, Нови Сад 1983, 17 помишља да је реч о лаком, отвореном предворју.

стављене су уз бочне стране поткуполног простора. До почетка осликавања уз апсиду су додати проскомидија и ђаконикон. Сви горе наведени елементи прецизно су описани сликом на два модела које у својим рукама држи ктитор Владислав.[10] Ово наглашавамо пошто је црква, током векова претрпела извесне промене[11], те док се не обаве систематска испитивања, нећемо бити у стању да дамо поузданије одговоре. Међутим, већ сада можемо рећи да је Владислављева задужбина на почетку била украшена скулптуром романичког стила. То показује доста страдали лав са некадашњег портала, поклопац крстионице (данас у спољашњој припрати) и плоча саркофага ктитора из југозападног угла наоса.[12] У декоративну пластику спада и профилисани кордонски венац који завршава сликани сокл. Стилска обележја сликаног украса повезана су са оним размишљањима да су Милешеву изградили „мајстори блиски западним концепцијама“ пошто „подвлаче вертикализам грађевине и смањују пречник кубета“; „то није игра случаја: на самим вратима западних утицаја Милешева својом архитектуром – у српској уметности – највише се приближава романици“.[13] По завршетку саме зграде, Владислав је поручио зидне слике које су настале свакако до 1228. године, а судећи по томе што у поворци Немањића у припрати Стефан Првовенчани и Радослав имају венце, севастократорске по облику, фреске Милешеве треба датовати између 1221. и 1228, у време од проглашења Радослава за наследника српског престола до смрти Стефана Првовенчаног.[14]

Неколико година касније, а сигурно до 1236, саграђена је уз првобитну милешевску цркву спољашња припрата. У свом недавно објављеном раду о милешевској припрати Војислав Кораћ[15] износи низ занимљивих и по нама веома прихватљивих објашњења о датовању, намени, ктитору и могућим облицима овог дела милешевске целине. По њему она је настала на подобије Жиче, а претходи студеничкој Радослављевој припрати; била је задужбина Светог Саве,

---

[10] С. Радојчић, *op. cit.*, таб. VIII, XXXIV.

[11] Последња велика обнова која је изменила првобитни изглед изведена је од 1863. до 1868. године, cf. В. Шалипуровић, *Прилози за исшорију ірађевинарсшва у средњем Полимљу*, Београд 1979, 125–142.

[12] Ј. Максимовић, *Срйска средњовековна скулйшура*, Нови Сад 1971, 77–78 расправља једино о оштећеној фигури лава. Поклопци саркофага и крстионице нису још истражени.

[13] С. Радојчић, *op. cit.*, 12. Романску традицију у архитектури Милешеве разрадио је В. Кораћ, *Рад једне скуйине мајсшора ірадишеља у Рашкој*, Глас САНУ CCCXXXIV, Београд 1983, 21–35.

[14] Последња истраживања Душана Синдика, саопштена у Историјском институту САНУ, указују на Радослава као савладара још од 1221. г.

[15] В. Кораћ, *Милешевска сйољна йрийраша*, 17–40.

који ју је наменио себи за вечно покојиште. Коначно, то је била припрата са катихуменом, два звоника и два бочна параклиса, док је релативно ниско доње постројење опремљено фрескама Страшног суда, опет, вероватно, по жељи Светог Саве, било за његовог живота укључено у „текуће обреде сакралне целине цркве".[16] Тражећи одговор на питање „са којих је разлога просторна схема Жиче пренета у Милешеву", Кораћ објашњава да је она „морала бити изграђена тако да угледни монах Сава настави живот и рад у околностима сличним онима које је имао у Жичи".[17] После смрти Светог Саве у Трнову 1236. или 1237.[18] краљ Владислав, ктитор цркве, испуњава жељу свога стрица, са којим је без сумње имао веома присан однос, преноси његове мошти у Милешеву, те их смешта у већ припремљену спољашњу припрату. Стари писци, Доментијан[19] и, нарочито, Теодосије[20], подробно описују пренос моштију из Бугарске у Србију, што све заједно много личи на оне догађаје око преноса Немањиних моштију у Студеницу[21] или моштију Стефана Првовенчаног у Жичу.[22] Иако је одлука о месту гроба Светог Саве већ одраније постојала, не смемо испустити из вида да је Владислав извршавајући стричеву жељу умногоме идеолошки приближио Милешеву Студеници, која је две деценије раније већ постала модел и узор не само обичног преношења облика, већ много више, прототип понашања једне династије. Симболична функција Студенице преноси се на остале манастире првих Немањића, а траје кроз читав средњи век. Улога Светог Саве, идејног творца овог концепта, који је суштински део универзалног али и специфичног, српског погледа на свет, била је од непроцењивог значаја. Он је био тај који је дао смер обавезног понашања свих чланова династије: сви су били дужни да подижу манастире-маузолеје, који ће у себи садржавати двоструку функцију. С једне стране, у њима се прослављао култ владара, а с друге, они тиме постају сабирна, ходочасничка места, где се култ државе и нације најбоље манифестује. Делатност и понашање Светог Саве могу се објаснити другим значајним личностима средњег века, оним љу-

---

16 *Ibid.*, 37.

17 *Ibid.*

18 *Историја српског народа*, I, 312 (Б. Ферјанчић); Теодосије, *op. cit.*, 280–281 (Д. Богдановић).

19 Доментијан, *Животи светога Саве и светога Симеона*, превео Л. Мирковић, предговор В. Ћоровић, Београд 1938, 214–216.

20 Теодосије, *op. cit.*, 193–204.

21 *Старе српске биографије*, I, превео и објаснио М. Башић, Београд 1924, 23–24, 59–60; Доментијан, *op. cit.*, 298–304.

22 Доментијан, *op. cit.*, 148–149; Теодосије, *op. cit.*, 166.

дима који су, што се односа државе и цркве тиче, имали сличну улогу. Не бојим се да ћу погрешити ако парафразирам Ервина Панофског пошто се његов опис опата Сен Денија Сижера може готово у потпуности применити и на Светог Саву.[23] Свети Сава је реорганизатор и старешина једног манастира (Студенице) који је због политичке важности и територијалног богатства надмашио многе епископије; рођак и саветник три краља (Стефан Првовенчани, Радослав, Владислав) у тренутку када круна почиње да реафирмише свој ауторитет, он је фигура јединственог значаја за историју. Своје квалитете ставља у службу два циља: оснажити моћ и власт круне и потенцирати манастир (Студеницу). На крају, да ли је уопште потребно помињати да ове речи Панофског стоје у његовој студији посвећеној значају опата Сижера за уметност свога времена.

Пошто смо разграничили фазе настајања, а делимично и описали основне облике Богородичине цркве у Студеници и Милешеве, можемо прећи на паралелно посматрање оба споменика, на тражење основних веза система компарације, оних упоришта која су у ствари тачке значења. Свака форма је симболична форма и као таква састоји се из примарног и секундарног значења. У првом моменту, у нашем случају код Богородичине цркве у Студеници, ова форма у односу на Милешеву садржи равнотежу примарног и секундарног значења. При преношењу и ширењу постоји могућност нестанка једног или другог значења. Обично се губи примарно значење и тада таква симболична форма добија репрезентативну функцију. Ово морамо имати на уму при захвату који се овде изводи.

Када је реч о архитектури Немањине Богородичине цркве у Студеници и Владислављеве Милешеве, треба, сасвим на почетку, истаћи да нас овом приликом не занимају намере већ готова дела; ми се држимо изгледа милешевске цркве, репродуковане на два модела које Владислав приноси као свој милосрдни дар. С друге стране, потоње преправке прилично су нарушиле изглед цркве XIII столећа и то битно отежава поузданије закључивање.

Обично се узима да је основна програмска концепција архитектуре Милешеве урађена по програмској концепцији жичке цркве.[24] Већ тако гледано, можемо рећи да је веза Студенице и Милешеве јасна, додуше индиректна. Међутим, постоје неке индиције које би овакав став могле унеколико још више да учврсте. Иако

---

[23] E. Panofsky, *Il significato nelle arti visive*, Torino 1962, 110.

[24] В. Кораћ, *Свети Сава и програм рашког храма*, Сава Немањић – Свети Сава. Историја и предање, Београд 1979, 241; Id., *Рад једне скупине*, 31.

темељна истраживања архитектуре Милешеве, која би наша размишљања потврдила или оповргла, тек предстоје, већ сада, чини ми се, смемо казати да је програм простора Милешеве понављање Студенице. У свом раду о најстаријем раздобљу Милешеве Ђурђе Бошковић [redacted] Милка Чанак-Медић нису пропустили да забележе да је уместо накнадно пробијених врата, оних која воде из јужне певнице у ђаконикон, ту „постојала полукружна ниша засведена полукалотом“[25], која је првобитна, јер то потврђује сликарство XIII века у њој [redacted] уз њу. Није јој нађено оправдање, али је за њу речено да је „вероватно отворена у XIII веку за проскинитар“.[26] Без обзира на то какво јој је значење, треба истаћи да таквих ниша на том истом месту – источни зид јужног и северног крака крста – има у византијској архитектури XI–XII века, на пример у цркви Светог Ђорђа у Горњем Козјаку[27], а оне су, интересантно, присутне и у Студеници, у оба вестибила, одакле су свакако пренете у Милешеву. Расправљајући о студеничкој архитектури, Војислав Кораћ[28] добро запажа да се вестибилима не зна функција: „могуће је да су служили као певнички простори“, што је, уосталом, у Студеници [redacted] данас случај.[29] Склон сам да поверујем у овакав став, нарочито због још једног детаља који зближава програме архитектуре Студенице [redacted] Милешеве. Наиме, у белешци која је дата уз горњи навод Ђурђе Бошковић [redacted] Милка Чанак-Медић саопштавају: „На једном старом снимку спољашњости Милешеве – начињеном пре 1958. године – делимично опао малтер у горњем делу открио је обрисе полукружно засведених врата на јужној страни певнице, која су можда првобитна“.[30] Овај снимак нисмо видели, али изгледа да је у Милешеви такође био, бар на јужној страни, вестибил, а не певница каква је данас. Сасвим на почетку рекли смо да ће нас првенствено интересовати модел храма који Владислав држи на своја два портрета. Модел из припрате приказује јужну страну цркве, [redacted] на њему се јасно види, иако је на том месту велико оштећење, да је јужна певница Милешеве имала улаз. Дакле,

---

25 Ђ. Бошковић – М. Чанак-Медић, *op. cit.*, 19.
26 *Ibid.*
27 Cf. план код Ј. Нешковић, *Ђурђеви сѿуӣови у Сѿаром Расу*, Краљево 1984, цртеж 67ц.
[redacted] М. Кашанин – В. Кораћ – Д. Тасић – М. Шакота, *Сѿуденица* (= *Сѿуденица*), Београд 1968, 30 (В. Кораћ).
29 Ипак, не смемо заборавити на примарно значење вестибила; они служе као улази, предворја. Поводом примера из Ђурђевих ступова о њима расправља Ј. Нешковић, *op. cit.*, 174–175 са литературом.
30 Ђ. Бошковић – М. Чанак-Медић, *op. cit.*, 19.

овај простор се може сматрати и као вестибил.[31] Тако смо дошли до резултата који нас занима: на подобије Студенице, Милешева добија вестибил са нишом на источном зиду, простор који је има двоструку функцију – смештај хора [redacted] улаз, што је опет случај са Студеницом. Да ли је тако било и на северној страни поткуполног простора, питање је које за сада остаје без одговора? Судећи по моделу који Владислав носи у наосу, биће да тога није било. Ипак, не бих смео да се даље упуштам у проблеме који ће, надам се, бити решени новим истраживањима, али ћу зато само подсетити општепознату чињеницу: јужни певнички простор Милешеве, у ствари вестибил, дубљи је од северног, а [redacted] јужни зид јужног простора је дебљи. Није ли касније, у некој прилици, у Милешеви скраћен северни певнички простор и изграђен нови северни зид?

Из свега што је досад изнето о односу два програма архитектуре, можемо извући закључак да је Студеница била модел [redacted] Жичи и Милешеви, с тим што је реч о два варијантна решења. У том случају требало би даље развијати однос прототип – тип. С друге стране, промена програмске схеме црквеног ритуала довела је до трансформације примарног [redacted] секундарног значења грађевинског обележја. Изгледа да је још у Студеници почео процес претварања вестибила у певнице, те [redacted] овде видимо још једно важно упориште везе Студенице и Милешеве.

Скулпторални украс Богородичине цркве у Студеници био је често узор српским владарима да у својим задужбинама поручују иста дела. Некако смо навикли да управо кроз скулптуру препознајемо опште место нашег старог менталитета да је одређени храм урађен „на подобије Студенице“. Држећи се очигледно оваквих схватања, и Владислав поручује портал, или портале, од кога се данас сачувао само један веома оштећен лав.[32] Иако само фрагмент веће целине, он нам се показује као још једна могућа веза двају споменика.

Упоредно истраживање зидних декорација Богородичине цркве у Студеници [redacted] Милешеве крије у себи једну опасност. Наиме, оба живописа су темељно преправљена у другој половини XVI века, и то, по свему судећи, од исте групе мајстора, чије је седиште било у Пећи.[33] С друге стране, током времена и Студеница [redacted] Милешева прилично су страдале, па су неки делови живопи-

---

[31] Употреба вестибила у православном свету наставља се и у XIII столећу, cf. V. Korać, *L'architecture byzantine au XIII^e siècle*, L'art byzantin du XIII^e siècle, Београд 1967, 16–17.

[32] Cf. нашу напомену 12.

[33] С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614*, Нови Сад 1965, 122–125, 129–131.

са заувек нестали. Ипак, доста се тога може схватити, а нарочито нам се чини битан закључак да се зидним сликама XIII века у Милешеви може тумачити првобитно сликарство Студенице, оно које је наново насликано у XVI столећу.[34]

О занимљивом и необичном за православни свет распореду милешевских фресака много се писало.[35] Једно од мишљења заснивало се на претпоставци да уметници, по свему судећи грчки, „нису имали искуства у живописању унутрашњости једног рашког храма“[36], што се чини доста оправданим, а искључиво практичним разлогом. Стално морамо имати на уму да у православној уметности ништа није било случајно, и све је морало имати свој одговор. Наиме, код сваке црквене задужбине архитектонска, а потом и сликарска концепција биле су унапред одређене. Бирани су мајстори који су били у стању да испуне постављене програмске, али и стилске захтеве наручилаца. С једне стране, рађено је по општим, строго прописаним начелима православне уметности, а с друге, морале су бити задовољене жеље ктитора или оних који су се бринули о стварању једне задужбине. Стога је свака програмска или иконографска новина – на пример, размештај сцене или светитеља – резултат неких виших, дакако одобрених теолошких или често социјално-политичких захтева. Сасвим на крају стоје практични разлози, као што је то дати унутрашњи простор храма. Ово наглашавамо управо зато што је милешевски простор, такав какав је, могао добити и живопис који ће се више држати хронологије у излагању Великих празника и Страдања. А тако није било. На крају, сви су сагласни да су милешевске фреске дело изузетно образованих и способних грчких сликара, можда најбољих свога времена, па се чини доста чудним да они своје предлошке нису знали или умели да прилагоде датим површинама њима страног рашког храма. Овакви ставови о необичном милешевском распореду добијају на тежини ако се помене још једна чињеница. Наиме, узмемо ли да је најстарије сликарство Жиче рађено после Савиног повратка из Никеје 1219, милешевска декорација пред-

---

[34] Већ је упозорено да сликарство XVI века понавља сликарство XIII века, како у иконографији тако и у стилу, cf. *Ibid.*, 122; Г. Бабић, *О композицији Успења у Богородичиној цркви у Студеници*, Старинар н. с. XIII–XIV, Београд 1965, 261–265; *Студеница*, 97 (Д. Тасић); И Ђорђевић, *О фреско-иконама код Срба у средњем веку*, ЗЛУМС 14, Нови Сад 1978, 80-82; G. Babić, *Les plus anciennes fresques de Studenica* (1208/9), Actes du XV[e] congrès international d'études byzantines, II/A, Athènes 1981, 34–36; И. Ђорђевић, *Свети столпници у српском зидном сликарству средњег века*, ЗЛУМС 18, Нови Сад 1982, 45, 47–48.

[35] N. L. Okunev, *op. cit.*, 43-45; С. Радојчић, *op. cit.*, 16–17.

[36] В. J. Ђурић, *Византијске фреске*, 35.

стављала би други споменик српске независне црквене организације. Као такав, ма колико заснован на у претходним столећима у православном свету изграђеном декорационом систему цркава, милешевски програм морао је бити специфично српски. У њему је требало будућим поколењима српског народа понудити посебан поглед на свет, поглед базиран на универзалном, хришћанском схватању света.

Коначно, шта је то што веже сликане програме Студенице и Милешеве? Пре свега, у оба случаја намена и функција задужбина је једнака. То су манастирске цркве и маузолеји њихових оснивача. Као посебно обележје манастирских средишта истичу се представе светих монаха. Иако су студенички пустиножитељи у припрати из XVI века[37], можемо претпоставити да су на том месту они били и у XIII столећу. О томе сведоче милешевски жестоки подвижници, такође у припрати.[38] Слично је са светим столпницима. У Студеници они су уз ктиторску композицију; недавно смо показали да им је то место додељено пошто је свети Симеон столпник био монашки идеал светом Симеону Немањи.[39] Иако насликани у XVI веку, они су ту морали бити изведени и 1208/9. године.[40] Милешевски програм истиче их, као уосталом све остале свете монахе, у припрати: по остатку сликаног стуба четворица светих столпника били су изведени на прислоњеним луцима.[41] Ако је судити по фрескама XVI века, у студеничкој припрати је исто тако било светих столпника, на пример свети Данило столпник.[42] Омиљени пар Светог Саве, светитељи Варлаам и Јоасаф, свакако по његовој жељи, нашли су се на угледном месту у Студеници, у поткуполном простору.[43] Исто спајање извршено је у милешевској припрати, у југозападном углу.[44] Кад је реч о маузолејном карактеру Немањине и Владислављеве задужбине, први знак једнакости може се повући ако се погледа јужни зид западног травеја обе цркве. Над гробом ктитора насликана је иста ктиторска композиција – Христу на престолу Богородица држећи за руку приводи

---

37 С. Петковић, *op. cit.*, 168.
38 С. Радојчић, *op. cit.*, цртеж на страни 82.
39 И. Ђорђевић, *Свети столпници*, 47.
40 *Ibid.*,
41 С. Радојчић, *op. cit.*, 20, цртеж на страни 82.
42 С. Петковић, *op. cit.*, 168.
43 С. Радојчић, *Једна сцена из романа о Варлааму и Јоасафу у цркви Богородице Љевишке*, Старинар н. с. III–IV, Београд 1955, 79; *Студеница*, 78 (Д. Тасић); V. J. Đurić, *Le nouveau Joasaph*, Cahiers Archéologiques 33, Paris 1985, 100, Pl. 1.
44 С. Радојчић, *Милешева*, цртеж на страни 82–83; V. J. Đurić, *op. cit.*, 100.

Немању, односно Владислава. Још је Светозар Радојчић[45] установио да садашња ктиторска композиција XVI века у Студеници, у ствари, понавља првобитну из 1208/9. године, имајући на уму да се овде, као и у Милешеви, изнад ње налази сцена Мироносица на гробу.[46] Представљање Мироносица уз ктиторску композицију и њихова веза са маузолејном функцијом храма није у православном свету нарочита реткост[47]; међутим, милешевски склоп има своје порекло у студеничком декору.

Још од краја XII века једна група познатих светитеља у српској средини има већи значај, па се тако на посебан начин и сликом славе. Студеничка декорација XIII века истиче два пара светитеља. Уз олтарску преграду, на јужном зиду, изведен је свети Никола, док је на северном свети Стефан Првомученик; обојица су као фреско-иконе под сликаним декоративним луцима на колонетама.[48] Под нешто скромније насликаним луцима дати су на челима западног пара пиластара свети Сава Освећени и свети Јован Претеча.[49] У Милешеви је због сасвим одређених разлога дошло до измене, односно раздвајања. С једне стране, програмска промена архитектонског садржаја у Милешеви нема троделног олтарског простора, и с друге, значај одређених светитеља у Студеници само благо наглашен, бива у Милешеви до краја артикулисан. Свети Никола у милешевском декору добија само привидно мање значајно место, он је на западној страни северозападног пиластра.[50] У Студеници свети Никола је на крају хода ка спиритуалном центру, овде у Милешеви он је на путу тог хода. Свети Стефан Првомученик, заштитник куће Немањића, огромних димензија (3,60 m) садржи у себи исто значење као и у Студеници.[51] Већ је истакну-

---

45 С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље, 1934, 13–14.

46 За Студеницу cf. В. Р. Петковић, *Манастир Студеница*, Београд 1924, сл. 45; за Милешеву cf. G. Millet – A. Frolow, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie*, I, Paris 1954, Pl 63, 2.

47 С. Радојчић, *op. cit.*, 13–14. За гробни карактер цркве могу се свакако везати и представе двојице светих лекара на западном зиду наоса, и посебно онај који је насликан уз ктиторску композицију; о светим лекарима уз гробове код Д. Филиповић, *Саркофаг архиепископа Никодима у цркви Св. Димитрија у Патријаршији*, ЗЛУМС 19, Нови Сад 1983, 91, где се наводи и милешевски пример.

48 Г. Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, ЗЛУМС 11, Нови Сад 1975, 21–23, цртеж 3.

49 И. Ђорђевић, *О фреско-иконама*, 92.

50 С. Радојчић, *Милешева*, табла XII, цртеж на страни 79.

51 *Ibid.*, табла VII; М. Ћоровић-Љубинковић, *Одраз култа светог Стефана у српској средњевековној уметности*, Старинар н. с. XII, Београд 1961, 45–60; Г. Бабић, *op. cit.*, 21–22.

то да је Свети Сава био „инспиратор" и студеничке [redacted] милешевске представе.[52] Могуће је такође, на шта се помишља, да се испред монументалног светог Стефана вршио обред крунисања.[53] Угледна места светог Јована Претече и светог Саве Освећеног у Студеници тумачена су на тај начин што је свети Сава Освећени био узор Светом Сави Српском, а свети Јован Претеча требало би да подсећа на метафоричка казивања да је свети Симеон Немања у ствари други Претеча „*који уводи у царство небеско*".[54] У Милешеви свети Јован Претеча има исто место као [redacted] у Студеници, јужну страну северозападног пиластра.[55] Сасвим занимљиво, његов пар на северној страни југозападног пиластра је непознати свети ратник. До ове промене је дошло пошто је замисао била да се свети Сава Освећени стави уз поворку Немањића у припрати.[56] Она је иначе садржавала свете монахе, те би дошло до удвајања, што у овако осмишљеном програму није долазило у обзир. Нарочито је важно нагласити да свети Сава Освећени стоји уз Владислава, који је на крају поворке; он уједно [redacted] благосиља Немањиће.

У Милешеви, „у распоређивању светаца, као и у размештају великих композиција, осећа се вешто спроведен систем симетричног постављања сличности [redacted] контраста", закључује Светозар Радојчић,[57] а као антитезу истиче Силазак у ад на јужном зиду [redacted] Рођење на северном зиду поткуполног простора.[58] Слично је било у поткуполном простору Студенице где се противстављају Рођење на јужном [redacted] Успење Богородице на северном зиду.[59] Нема сумње да је место Успења у Студеници последица посвете храма, јер се сцена ставља ближе олтару, али је то зато омогућило да се Распеће нађе, као обележје маузолеја, у близини гроба ктитора.[60] Не треба ни подсећати, чини се, да је Силазак у ад на видљивијој површини и посебно истакнут у православном свету исто тако омиљена

---

[52] М. Ћоровић-Љубинковић, *Српско зидно сликарство XIII века*, Београд 1965, 9.

[53] Занимљива претпоставка С. Радојчића, *op. cit.*, 21 о крунисању Владислава сасвим је одржива, пошто је живопис завршен до 1228. а крунисање обављено 1234. године.

[54] И. Ђорђевић, *op. cit.*, 92. За ово [redacted] нека друга тумачења cf. В. Ј. Ђурић, *Свети Сава [redacted] сликарство његовог доба*, Сава Немањић – Свети Сава. Историја и предање, Београд 1979, 247–248.

[55] С. Радојчић, *op. cit., цртеж на страни 79.*

[56] *Ibid.*, цртеж на страни 83.

[57] С. Радојчић, *op. cit.*, 19.

[58] *Ibid.*, цртеж на страни 76–77.

[59] С. Петковић, *op. cit.*, 168.

[60] В. Ј. Ђурић, *Полошко. Хиландарски метох и Драгушинова гробница*, Зборник Народног музеја VII, Београд 1975, 340.

тема у гробним црквама.[61] Коначно, на подобије Жиче, Милешева добија слику храмовне посвете – Вазнесење – у куполи[62], те се на бочним зидовима могло изводити супротстављање Рођења и Силаска у ад, сцене чије је место одређено близином гроба ктитора. У Милешеви случај за себе представља место Сретења које је, подељено, на источним странама западног пара пиластара, тачно наспрам Благовести, које су на источном зиду поткуполног простора.[63] И овде видимо одређени утицај распореда Богородичине цркве у Студеници, где су Благовести и Сретење на источном зиду поткуполног простора, једно изнад другог.[64] На оба примера они су у вези, само се хронолошки моменат различито исказује; док је у Студеници старији догађај горе, а млађи доле, дотле је у Милешеви, старији источно, млађи западно.

Као најубедљивију везу два програма истичемо декорацију вестибила у Студеници и декорацију певница, можда вестибила, у Милешеви. Све су сцене у сагласју са тематиком и значењем улаза. Милешевске певнице садрже већину сцена које су у студеничким вестибилима. Три младића у пећи огњеној у Студеници смештени су на источни зид северног вестибила[65], у Милешеви су они на источној половини свода јужне певнице.[66] Покајање Давидово је на јужном зиду јужног студеничког вестибила[67], а у Милешеви на западној половини јужне певнице.[68] Коначно, Страдање 40 севастијских мученика запрема свод јужног вестибила у Студеници[69], а у Милешеви свод северне певнице.[70] Можда би се могло приговорити овом упоређењу то што су и студенички и милешевски примери из XVI века, да се не зна, по фрагментима, да нови слој живописа у Милешеви понавља доста тачно старе фреске из XIII столећа[71], с једне стране али, с друге, да се Чудо са севастијским мученицима у XIII веку слика у певницама још понегде, на пример у Сопоћанима.[72] Држећи се става да је милешевски распоред „вешто спроведен систем" контраста, Светозар Радојчић

---

[61] *Ibid.*, 339–340, 342.
[62] За цело питање cf. Б. Тодић, *Милешева и Жича*, Милешева у историји српског народа, Београд 1987, 81–91.
[63] С. Радојчић, *op. cit.*, цртеж на страни 74–75, 78–79.
[64] *Студеница*, 77–78 (Д. Тасић).
[65] С. Петковић, *op. cit.*, 168.
[66] *Ibid.*, 167.
[67] *Ibid.*, 168.
[68] С. Радојчић, *op. cit.*, цртеж на страни 76.
[69] С. Петковић, *op. cit.*, 167.
[70] *Ibid.*, 168.
[71] С. Радојчић, *op. cit.*, 19.
[72] В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, табла XLV–XLVI.

духовито примећује да су на своду јужне певнице показане страхоте мучења ватром, а на северном полагана смрт смрзавањем.[73] Мени се опет чини да су ове сцене на овом месту због њихове везе са значењем улаза, што су ови простори у Милешеви, по свему судећи и били.[74] У XI веку муке севастијских мученика доводе се у везу са 12 стихом 66 псалма – „*дао си нас у јарам човјеку, уђосмо у огањ и у воду; кад пођеш кроз огањ, нећеш изгорјети и неће те пламен спалити*".[75] Већ на самом улазу сликарство је морало бити изразито дидактично и педагошко, управо онако како то саопштава свети Василије Велики у својој беседи о сликању 40 севастијских мученика.[76]

Коначно, у оба програма постоји још читав низ додирних тачака, али због ограничености простора овде наводимо само неке примере: Давид и Соломон као део Благовести су у обе цркве на потрбушју источног лука поткуполног простора[77], Страдања у припратама[78], а за необичну Евхаристију у Милешеви већ је речено „да је иконографски иста као она у Богородичиној цркви у Студеници".[79]

---

73 С. Радојчић, *op. cit.*, 19.

74 Cf. supra. После свега изложеног нема разлога да не верујемо да су Покајање Давидово, три младића у зажареној пећи и Чудо са 40 севастијских мученика били на истом месту у Студеници и Милешеви и у XIII веку. До сада се ова целина није схватала на тај начин, те тек предстоје истраживања значења ових сцена у програму српских цркава XIII столећа. За Покајање Давидово cf. С. Радојчић, *Фреска Покајања Давидовог у охридској Св. Софији*, Старинар н. с. IX–X, Београд 1959, 133–136. За 40 севастијских мученика cf. Id., *Прилози за историју најстаријег охридског сликарства*, Зборник радова Византолошког института VIII/2, Београд 1964, 364–365; Id., *Темнићки натпис*, ЗЛУМС 5, Нови Сад 1968, 3–8; Z. Gavrilović, *The Representation of the Forty Martyrs of Sebaste and the Illustration of the Parable of the Virgins (Mathew 25, 1–23) in the Narthex of Lesnovo*, Зограф 11, Београд 1980, 53.

75 С. Радојчић, *Прилози*, 365.

76 *Ibid.*

77 В. Р. Петковић, *op. cit.*, сл. 68–69; С. Радојчић, *Милешева*, табла XXXV, цртеж на страни 74–75.

78 С. Петковић, *op. cit.*, 168–169; С. Радојчић, *op. cit.*, цртеж на страни 82–83. Као и у случају студеничких вестибила, може се веровати да су Страдања била у студеничкој припрати и у XIII столећу. То објашњава милешевска припрата, у којој су сачуване три сцене – Тајна вечера (делом оштећена), Издајство Јудино и Молитва у врту, дате као и у Студеници без стриктног држања за хронологију у излагању.

79 В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 35. Изузетно место Евхаристије – западни зид највишег дела поткуполног простора – последица је мањих датих површина у апсиди. Избор западног зида као места ове сцене такође може бити објашњен. Наиме, у куполи је била смештена храмовна слава, Вазнесење, те су они који су бринули о милешевском програму одлучили да на источном зиду највишег поткуполног дела ставе Благослов апостола, догађај који је претхо-

Стил ■ вредност зидних слика Студенице и Милешеве могу бити доведени у везу само посредно, пошто се у задужбини Владислава показује највиша уметност из времена њеног настанка, као што је то случај са фрескама из 1208/9. у Студеници. Начин извођења позадине, с друге стране, често је истицан као веза Студенице и Милешеве.[80] Појава златне позадине која имитира мозаик у студеничком олтару – Богородица са Христом и Евхаристија, ■ наосу – источни зид поткуполног простора, у Милешеви добија значајнију примену – цео наос, осим пиластара у олтару, и једна сцена у припрати.

О другој фази настајања милешевске цркве – подизању спољне припрате ■ њеном опремању фрескама – већ смо саопштили наш став који се углавном поклапа са закључцима Војислава Кораћа.[81] Сада нас занима има ли каквих заједничких тачака између новог здања Милешеве и Студенице. У нашој науци разматрани су функција и разлози појаве куле или кула-звоника на западном делу црквене грађевине.[82] Закључено је да је њихова појава у српској средини пристигла из западноевропске, романске уметности, ■ да су оне обележје катедралних храмова. Овим није исцрпљено значење кула, управо оно значење које су оне имале у романици; оне су обележје посебног култног, ходочасничког места, чиме се, опет, могу тумачити и оне куле по српским манастирским црквама за које поуздано знамо да нису била епископска седишта. Оливера Кандић[83] не пропушта да примети да оне нису само уз катедралне храмове; има их и по манастирима – Ђурђеви ступови, Сопоћани. Био бих склон да верујем да су куле у Милешеви опет далеки одјек Студенице, овога пута кула њеног манастирског комплекса. Да подсетимо да у Студеници нису биле куле уз припрату, али је зато њихову функцију имао западни улаз у манастирски комплекс. У доњем делу су две полукружне куле, над којима је негде у четвртој деценији XIII века изграђена друга кула са капелом.[84] На зидовима доњег постројења налазили су се портрети ктито-

---

дио Вазнесењу. Овакав распоред, очигледно, намењен је верницима који походе храм, пошто је Благослов апостола добио угледније ■ оку приступачније место.

[80] С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 31–32, 40–41; В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 32, 35; С. Радојчић, *Злато у српској уметности XIII века*, Зограф 7, Београд 1977, 28–35 са литературом.

[81] В. Кораћ, *Милешевска спољна припрата*, 17–39.

[82] В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, 39–43.

[83] О. Кандић, *op. cit.*, 70.

[84] М. Радан-Јовин, *Однос утврђења ■ објеката у комплексу манастира Студенице*, Саопштења VIII, Београд 1969, 68–69; *Id. Студеница*, Саопштења XII, Београд 1979, 12–13, сл. 22–28.

ра обновитеља манастира, сигурно Вукана [redacted] Стефана.[85] Сличан концепт пренет је у Жичу, у којој су у портику куле насликани портрети оснивача, а исписана је и повеља.[86] По жичком примеру, претпоставља Кораћ, Свети Сава гради милешевску спољну припрату са кулама.[87] Међутим, не смемо заборавити да Свети Сава добро зна да уз посебно значајан манастир, овде владарски, мора бити кула. Можда му је код Милешеве због тога, у крајњој линији, била узор Студеница.

Доње постројење спољне припрате, данас делимично страдало, добило је по налогу краља Владислава, мада није искључена могућност да је то била Савина жеља[88], композицију Страшног суда, занимљивог иконографског склопа који је тесно повезан са гробним карактером овог простора. Расправљајући посебно о милешевском Страшном суду, Светозар Радојчић износи за нас значајну констатацију: „Иако је у XVI веку сасвим ретуширан, Страшни суд у студеничкој старој припрати задржао је многе особине првобитне композиције из XIII века, тим својим цртама он се везује за фреске милешевске припрате".[89] Било како било, довољно је установити још једно упориште за везу Милешеве и Студенице, везу у којој је Свети Сава, без сумње, имао главну улогу. На крају, да ли се то може рећи [redacted] за прву фазу грађења [redacted] осликавања Милешеве, за ону целину коју је поручио Владислав? Мишљења су подељена само утолико што једна група истраживача готово инсистира да је храм био подигнут и осликан „трудом и старањем Светог Саве"[90], док други само претпостављају – „врло је вероватно да се Свети Сава бринуо и око подизања Милешеве".[91] При-

85 В. Ј. Ђурић, *Портрети на капији у Студеници*, Зборник Светозара Радојчића, Београд 1969, 105–111; М. Шакота, *Новооткривени натпис из Студенице*, Саопштења VIII, Београд 1969, 87–91.

86 М. Кашанин – Ђ. Бошковић – П. Мијовић, *Жича*, Београд 1969, слике на странама 6–7, 15, 184–185.

87 В. Кораћ, *op. cit.*, 22–24, 35–37.

[redacted] Ове фреске се различито датирају: С. Радојчић, *Милешева*, 39 – после 1243. г.; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 37 – око 1236. г.; Р. Николић, *О гробу светог Саве*, 23 – око 1221. г.

89 С. Радојчић, *Милешевске фреске Страшног суда*, Глас САНУ CCXXXIV, Београд 1959, 74. [redacted] други сматрају да студеничка представа Страшног суда XVI века понавља иконографију XIII столећа, cf. С. Петковић, *op. cit.*, 110; *Студеница*, 97 (Д. Тасић).

90 Р. Николић, *op. cit.*, 23. До истог закључка дошли су Бранислав Тодић [redacted] Светлана Томековић у својим саопштењима на скупу Милешева у историји српског народа, cf. њихове радове, у: *Милешева у историји*.

91 С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, 39; cf. и М. Ћоровић-Љубинковић, *op. cit.*, 10; М. Живојиновић, *Ктиторска делатност светога Саве*, Сава Немањић – Свети Сава. Историја [redacted] предање, Београд 1979, 22.

кључујем се првој групи, имајући пре свега на уму све оно што је овде речено о односу два монумента. Уз то не смемо заборавити да Теодосије пише како је „*благочастиви Владислав био богопослушан светому архиепископу (Сави) у свему што се тиче светих цркава, и више од других...*“.[92]

Заиста, не треба сумњати да је у стварању Владислављеве Милешеве Свети Сава имао одлучујућу улогу, као што је то, уосталом, био случај са осликавањем Студенице, подизањем и осликавањем Жиче итд. Он је био тај који је, превасходно примером, подстицао српске владаре да подижу црквене задужбине. С једне стране, оне су стваране ради личног спасења самих ктитора, а с друге, то је требало да буду места култа где се истиче сабирна функција, јединство нације, деификација Немањићке династије, с тим што се увек наглашавало посебно значење Студенице као мазолеја родоначелника те исте династије. На тај начин Свети Сава је кодификовао једну идеологију која ће трајати вековима и која ће у свом општем систему погледа на свет имати заједничке основе са осталим средњовековним идеологијама, али ће зато она због неговања култа династије Немањића бити посебна.

---

92 Теодосије, *op. cit.*, 170.

MILEŠEVA ET STUDENICA

Le sujet de la présente réunion, *Mileševa dans l'histoire du peuple serbe*, a conditionné notre décision de nous consacrer aux rapports entre les églises de la Vierge de Studenica et de Mileševa d'autant plus que l'église principale de Studenica a été un modèle que l'on copiera souvent en maintes variantes et à maints propos dans l'art médiévale serbe effective. A première vue l'église de la Vierge de Studenica a servi plutôt de modèle abstrait à Mileševa. Mais si nous approfondissons la question nous verrons qu'elle lui a aussi servi de modèle concret. C'est précisément sur les exemples de Studenica et de Mileševa que nous pouvons suivre les voies de ce transfert, qui découle directement du principe d'imitation du prototype, imitation qui conditionnait la durée de l'édifice, ce qui, en dernière ligne se réduisait à une espèce d'historîcisme. C'est par cette voie que l'on parvient finalement au lien idéologique entre les deux églises, de leur teneur idéologique, en premier lieu, comme foyers du culte des deux premiers saints d'origine serbe: de St. Siméon Nemanja et de St. Sava.

L'étude de l'architecture des deux monuments nous conduit tout d'abord à conclure que là où Mileševa a pris pour modèle Žiča, ce n'était que pour arriver indirectement à Studenica. Il nous semble que deux détails, peu remarqués jusqu'à présent, changent complètement l'idée que nous nous faisions de l'architecture de Mileševa. Ce sont: la niche en forme d'abside dans le mur est de l'aile sud du transept et l'entrée qui probablement se trouvait dans le mur sud du même espace. Pratiquement, cela veut dire que Mileševa, de même que Studenica avait eu un vestibule au sud de l'espace sous la coupole. Ce fait nous prouve que Studenica a servi de modèle aussi bien à Žiča qu'à Mileševa, tout en variant ce modèle. Le changement du schéma du programme du rituel, le vestibule servait, non seulement d'entrée mais aussi d'endroit où se tenait le choeur, a conditionné la modification primaire et secondaire du sens de cette partie particulière de l'édifice. Etant donné qu'il semble que dès Studenica le processus de transformation des vestibules en ailes basses du transept contenant les chantres avait commencé, il semble que, par cette particularité Mileševa soit plus proche de Studenica que de Žiča. Il en est de même des ornements sculptés. Un lion, fortement endommagé ayant appartenu au portail de Mileševa disparu, témoigne du fait que selon les dires de notre langage populaire, Mileševa avait été construite „sur l'image de Studenica", ce qui, apparament n'avait pas été le cas de Žiča.

L'on a traité dans de nombreux ouvrages la répartition intéressante et inusitée dans le monde orthodoxe des fresques de Mileševa. Cependant il semble que toutes les possibilités de déchiffrage et d'interprétation n'ont pas été épuisées. Dans nos recherches comparatives entre les programmes de Studenica et de Mileševa, nous sommes partis du fait que dans les deux cas la destination et la fonction de la fondation était la même: ce sont des églises monastiques et des lieux de sépulture de leurs fondateurs. Comme signes de leur fonction monastique l'on y remarque les figures de saints moines. Par exemple, les saints anachorètes, les saints stylites, les saints de prédilection de St. Sava, Barlaam et Joasaph, établissent le lien entre la décoration des deux églises. Quand il s'agit du caractère funéraire des églises, il suffit de mentionner le programme identique sur le mur sud de la travée occidentale des deux églises. C'est certainement sur le modèle de Studenica que Mileševa a reçu sa fresque votive de fondation. On y voit le Christ trônant et la Vierge qui lui présente le roi Vladislav, fondateur de l'église. Au-dessus de cette scène se trouvent les Myrophores sur la tombe du Christ, ce qui assurément est une marque distinctive des églises funéraires. C'est dans le même sens qu'à Studenica la Crucifixion se trouve sur le mur ouest, pendant qu'à Mileševa la Descente aux Limbes se trouve sur le mur sud de l'espace sous la coupole.

De la fin de XII^{e} siècle, un groupe de saints émérites ont une importance particulière pour le milieu serbe et sont glorifiés en conséquence par l'image. C'est ainsi que St. Etienne et St. Nicolas sont célébrés par des fresques en forme d'icônes sur les deux piliers de la clôture de l'autel, pendant que Saint Jean le Précurseur et St Sabbas de Jérusalem sont présentés de la même façon sur les deux piliers occidentaux. A Mileševa est survenue, par suite du changement de la composition architecturale, la séparation des saints et l'accentuation de l'importance de certains d'entre eux. Saint Etienne immense (3,60 m de haut) se trouve sur le mur ouest de l'aile sud du transept et St. Sabbas de Jérusalem au bout de la fresque votive des fondateurs, en train de bénir la famille des Nemanjić. C'est cependant le programme des vestibules de Studenica qui, à Mileševa, a été le plus imité: de ce programme d'introduction de Studenica ont été reprises les scènes de la Pénitence de David, des Trois Jouvenceaux dans un four ardent, et des quarantes martyrs de Sébaste sur le lac glacé.

Le style et la grande valeur des fresques de Studenica et de Mileševa, ne peuvent être qu'indirectement mises en relation, car c'est à Mileševa, dans la fondation du roi Vladislav, qu' a été atteint l'apogée de la peinture de l'époque, tout comme à Studenica ce sont les fresques de 1208/9 qui marquent le sommet de la sienne. La manière d'exécuter les fonds a été notamment souvent invoquée pour prouver

le lien entre les deux décorations. Les fonds dorés imitant la mosaique, apparus à Studenica, ont reçu à Mileševa un emploi plus fréquent.

Nous voyons aussi dans la phase secondaire de l'ensemble monastique de Mileševa un certain rappel de Studenica. Tout d'abord les tours de clocher qui flanquent l'exonarthex de Studenica se retrouvent, en imitation de l'entrée occidentale de l'ensemble monastique pour souligner l'importance du siège d'un culte spécial. D'autre part la scène du Jugement dernier, scène obligatoire des églises funéraires a été transférée de Studenica dans l'exonarthex de Mileševa.

Il est fort probable que lors de l'élaboration des plans de la fondation de Vladislav, Mileševa, Sava joua un rôle décisif, comme il l'avait aussi fait pour la peinture murale de Studenica, la construction et ornementation de Žiča, etc. C'est lui qui, par la parole et par l'exemple incitait les souverains serbes à fonder des églises. Celles-ci furent élevées d'une part pour le salut de l'âme du fondateur même, et d'autre part pour servir de place de réunion, où toute la nation célébrerait le même culte et où la dynastie des Nemanjić serait divinisée, tout en mettant au premier rang Studenica qui renferme la relique du fondateur de la dynastie, St. Sîméon Nemanja. C'est ainsi que St. Sava a codifié une idéologie qui se maintiendra pendant des siècles, et qui, dans ses principes fondamentaux et dans sa conception de l'univers rejoindra les idéologies médiévales des autres peuples et n'en différera que par son culte de la dynastie des Nemanjić.

Свети Сава и сликани програм Милешеве. Гробна концепција програма

О сликаном програму цркве Вазнесења манастира Милешеве већ је много писано. Он је тумачен на различите начине и из разних углова, било да је реч о целини било о одређеним појединостима.[1] Међутим, држећи се онога што је рекао писац монографије о Милешеви Светозар Радојчић, да „у науци нема тачке"[2], поновно преиспитивање старих закључака наводи нас да још једном покушамо да себи, а могуће и другима, појаснимо неке посебне сцене милешевског сликаног програма, који је, то су данас сви сагласни, свакако урађен по жељи тадашњег архиепископа Саве[3], можда чак

---

1 Сабрану библиографију о зидном сликарству Милешеве до 1972/1973. cf. код В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 193–194. О сликаном програму нарочито N. L. Okunev, *Милешево. Памятник сербского искусства XIII в.*, Byzantinoslavica VII, Prague 1939, 41–45; С. Радојчић, *Милешева*, Београд 1963, 16–21; K. Koshi, *Über das Bildprogramm der Klosterkirche von Mileševa*, Orient X, Tokyo 1974, 115–140. О гробном карактеру милешевске цркве и неким представама које га исказују посебно Д. Поповић, *Српски владарски гроб у средњем веку*, Београд 1992, 48–53. Cf. и корисна запажања у зборнику Милешева у историји српског народа, Београд 1987 (С. Томековић, И. М. Ђорђевић, Б. Тодић).

2 Cf. *Интервју С. Радојчића Д. Адамовићу у Политици од 6. октобра 1974. године*, 17.

3 С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 39; М. Ћоровић-Љубинковић, *Српско зидно сликарство XIII века*, Београд 1965, 10; М. Живојиновић, *Ктиторска делатност светога Саве*, Сава Немањић – Свети Сава. Историја и предање, Београд 1979, 22; М. Ћоровић-Љубинковић, *Улога архиепископа Саве Немањића у оснивању и развијању манастирског комплекса Милешеве*, Сеоски дани Сретена Вукосављевића X, Пријепоље 1982, 162; Р. Николић, *О гробу светога Саве у Милешеви*, Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе IV (= Саопштења XIV), Београд 1982, 23; S. Tomeković, *Les saints ermites et moines dans le décor du narthex de Milešava*, Милешева у историји српског народа, 62–63; И. М. Ђорђевић, *Милешева и Студеница*, *Ibid.*, 78–79; Б. Тодић, *Милешева и Жича – тематске и иконографске паралеле*, *Ibid.*, 88; cf. и посебно о томе код В. Ј. Ђурић, *Српска*

са предвиђањем да ће овај храм, поред тога што је гробна црква краљевића Владислава, бити место и његовог вечног покоја.[4]

Историографска белешка о досадашњим истраживањима сликаног програма могла би се сажети у једну реченицу: утврђено је да милешевски програм има, с једне стране, неке сцене на „неуобичајеним местима“[5], а с друге, да неке сцене [redacted] светитељи понављају распореде претходне две немањићке задужбине – Богородичине цркве у Студеници[6] и цркве Христа Спаса у Жичи.[7] Због карактера нашег излагања, овај сасвим упрошћени закључак мора се проширити пошто смо запазили да се од 1938. године, од времена када се појавила прва монографија о Милешеви из пера Николаја Лвовича Окуњева, када је реч о разумевању сликаног програма наоса и припрате није много одмакло. Држећи се мишљења свог учитеља, Н. Л. Окуњева[8], С. Радојчић је у више наврата записао: „Распоред композиција у Милешеви доста је необичан. Хронолошки се сцене нижу с десна на лево [redacted] одоздо на више“.[9] Није ни време ни место да детаљније објашњавамо како је

династија и Византија на фрескама у манастиру Милешеви, Зограф 22, Београд 1992, 2325 (са досадашњом литературом).

4 За такву могућност су М. Ћоровић-Љубинковић, *Углоа архиепископа Саве*, 162; Р. Николић, *op. cit.*, 15–16, 23; Ђ. Бошковић – М. Чанак-Медић, *Нека питања најстаријег раздобља Милешеве*, Саопштења XV, Београд 1983, 22.

5 N. L. Okunev, *op. cit.*, 43; С. Радојчић, *Милешева*, 16; *Id.*, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 42; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 35.

6 И. М. Ђорђевић, *op. cit.*, 74–77.

7 Б. Тодић, *op. cit.*, 82-88.

8 N. L. Okunev, *op. cit.*, 43–45.

9 С. Радојчић, *Милешева*, 16; *Id.*, *Старо српско сликарство*, 40, 42. У прилог оваквом закључку могла би се узети места Преображења у највишој зони поткуполног простора северног зида, изнад Рођења, и Неверовања Томиног, у највишој зони западног зида припрате, изнад сцена Издајства Јудиног и Молитве на Маслиновој гори. С друге стране, оваквом закључку противе се места Благовести (тријумфални лук) и Сретења (источна страна западног пара пиластара), као и распоред осталих сцена јеванђеоског циклуса у наосу. Разумљиво, готово да и не треба помињати да је сцена Мироносице на гробу у вези са ктиторском композицијом [redacted] гробом ктитора Владислава, cf. Infra., а да су у куполи Вазнесење (данас уништено) и Мисија апостола (највиша зона источног зида поткуполног простора) ту због посвете храма. Милешевски сликани програм, дакле, тек треба истраживати, једнако као [redacted] програм поткуполног простора наоса Сопоћана, пошто је и овде дошло до извесног одступања у хронологији излагања јеванђеоске приче. Одавно се за фреске на милешевском северном зиду поткуполног простора наоса (Преображење [redacted] Рођење) као паралела наводе Сопоћани, cf. Н. Л. Окунев, *op. cit.*, 45, где је, додуше, Преображење испод Рођења. По нашем мишљењу и учени саветници краља Уроша I су схватили јужну страну цркве као важнију, што су [redacted] показали бирајући место за слику славе храма: Света тројица је на источној половини свода јужне певнице. Практично она је, уз стојећег светог Јована Претечу и фреско-икону Христа (данас страдао), у ствари, прва сцена до олтарске

дошло до оваквог разумевања милешевског програма, разумевања које заиста не одговара стварном стању.[10] Ипак, треба подсетити да је реч о времену када се у историји уметности мање обраћала пажња схватањима средњовековних људи сликаних декорација ■ када је сматрано да је при избору слика и избору њиховог места у одређеном храму улога мајстора била одлучујућа. У случају милешевских фресака биће да су на закључке Окуњева, а потом и Радојчића, утицале две необично занимљиве околности, њима такође добро познате. То су, свакако после 1580. године, уклоњени зид између наоса и припрате[11], и у XVI столећу изведена сцена Тајне вечере[12], која је прекрила првобитну монументалних размера слику Силаска у ад на јужном зиду поткуполног простора.[13] Тако је Окуњев видео Јеванђеоски циклус као једну целину[14], иако се у ствари ради о две целине; у наосу су Велики празници, а у припрати Страдања Христова, и то је већ било остварено, опет по Савиној жељи, у Богородичиној цркви у Студеници[15]; и овде су Страдања, као у Милешеви, необично послагана, пошто циклус почиње у доњој зони западног зида а наставља се у средњој зони на јужном ■ западном зиду.[16] Смештање сцене Скидања с крста[17]

преграде. Од четири представе јеванђеоског циклуса у поткуполном простору Сопоћана – Сретење ■ Дванаестогодишњи Христ у храму на јужном зиду, и Рођење и Преображење на северном – својим посебним значењем издваја се Дванаестогодишњи Христ у храму, и та слика је одредила распоред осталих. Већ је S. Radojčić, *La table de la Sagesse dans la littérature et l'art serbes depuis le début du XIII^e jusq'ua début du XIV^e siècles*, Зборник радова Византолошког института XVI, Београд 1975, 220 (= С. Радојчић, *Одабрани чланци и студије*, 1933–1978, Београд – Нови Сад 1982, 226), добро запазио да је овде Христ „очевидно" схваћен „као слика Софије", пошто се са седам стубова на сликаној архитектури жели указати да Христ проповеда у храму Премудрости.

10 На ово смо већ упозорили, cf. И. М. Ђорђевић, *op. cit.*, 74.

11 С. Радојчић, *Милешева*, 47.

12 С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614*, Нови Сад 1965, 167.

13 Временом је отпао мали део малтера XVI века и појавио се фрагмент првобитне слике Силаска у ад, cf. Б. Живковић, *Милешева. Цртежи фресака*, Београд 1992, 16; С. Радојчић, *op. cit.*, т. XXVII. Почев од N. L. Okunev, *op. cit.*, 49, 84, истраживачи углавном бележе само његово постојање, с тим што је код С. Радојчића, *op. cit.*, 19, Силазак у ад на јужном зиду схваћен као антитеза сцени Рођења на северном зиду. Ми смо већ кратко упозорили на везу ове сцене са гробном концепцијом цркве, cf. И. М. Ђорђевић, *op. cit.*, 76.

14 N. L. Okunev, *op. cit.*, 43–45.

15 И. М. Ђорђевић, *op. cit.*, 77.

16 С. Петковић, *op. cit.*, 168–169.

17 Б. Живковић, *op. cit.*, 14–15; С. Радојчић, *op. cit.*, т. XX. О овој сцени због нарочите иконографије и изузетних ликовних вредности води се вишедеценијска дискусија, cf. посебно о томе В. Ј. Ђурић, *Милешевско најстарије сликар-*

на милешевски јужни зид поткуполног простора[18] неће бити само последица у тзв. средњевизантијском периоду познатог мешања Великих празника и Страдања[19], већ је, као [redacted] у случају Силаска у ад испод, реч о намери Светог Саве, да на најважнијем месту у хијерархији простора наоса [redacted] у хијерархији распореда сцена[20], буду две слике које ће нагласити гробни карактер ове цркве. Ето, о томе желимо да, поводом сећања на спаљивање моштију Светог Саве, изнесемо нека наша размишљања.

Храм Христовог Вазнесења у Милешеви је на почетку треће деценије XIII века, када се изводи осликавање, по замисли Светог Саве требало да буде, као и остале цркве немањићких манастира, право ходочасничко[21] место [redacted] то оно које ће поновити, уз подсећање на *Imitatio Christi*, најпознатије ходочасничко место хришћанског света уопште – јерусалимску цркву Христовог Васкрсења, место Христовог гроба. У мислима Светог Саве „свети град Јерусалим“ [redacted] место Христовог страдања и гроба, присутни су још за време његовог монашког обитавања у Ватопеду. Светом Сави близак Доментијан, припремајући слушаоце на оно што ће се у Житију о Савином ходочашћу касније приповедати, у Савина уста „ставља“ ову молитву: „Управи ноге моје на Твој мирни пут (Лука I, 79) и удостоји ме да текавши на исток у свети Твој град Јерусалим, поклоним се *Твоме животворећем гробу* и да душевним [redacted] срдачним мојим очима сагледам *где је лежало Твоје пречисто тело*, и где су стојале Твоје пречисте ноге, и животворећи Твој крст, на ком се ради нас проли пречиста крв Твоја; и видевши сва Твоја страдања, да их напишем на таблицама срца мога, и да

ство. Извори и паралеле, Милешева у историји српског народа, 28–29, 32 (са свом старијом литературом).

18 Место сцене Скидања са крста у Милешеви Б. Тодић, *op. cit.*, 85 види и као утицај програма певница у Жичи, где је Скидање с крста у доњој зони северне певнице пандан Распећу у доњој зони јужне певнице. Места и значење ове две сцене растумачио је Б. Тодић, *Иконографска истраживања жичких фресака XIII века*, Саопштења XXII–XXIII, Београд 1990–1991, 30–31, који је показао да су оне овде са посебном наменом.

19 K. Koshi, *op. cit.*, 134; Б. Тодић, *Милешева и Жича*, 85.

20 K. Koshi, *op. cit.*, 121, 124 истиче важност места Силаска у ад и Скидања с крста. Силазак у ад је на великој зидној површини требало да буде посебно упечатљив верницима, док за другу сцену аутор чак помишља да би она овде могла бити замена Распећу, што није сасвим искључено, cf. Y. Nagatsuka, *Descente de croix, son développement iconographique des origines jusqu'a la fin du XIV^e siècle*, Tokyo 1979, 9–10, 15, 42, 45, где се на више места истиче да Скидање с крста има исто значење као и Распеће, односно да Скидање с крста симболизује цео циклус Страдања; има и примера да је Скидање с крста заменило Распеће.

21 И. М. Ђорђевић, *op. cit.*, 72.

се са смелошћу према Теби вратим на запад, ■ силом светог Духа Твога просветим народ Твој који је заблудео незнањем Тебе истинитога Бога, ■ да недостатке свога божанственога учења у моме отачаству испуниш кроз мене слугу Твога".[22] Касније, када је већ био архиепископ Сава је, зна се, посетио Јерусалим два пута. Прво ходочашће Доментијан овако описује:

„И добро чуван својим водитељем Христом, ■ ушавши у свети град Јерусалим, удостоји се видети богосветлу радост и место где спасоносну муку пострада спас наш, Исус Христос, и изврши спасење целога света, *и пробевши три дана у живоносном гробу, и васкрсе бесмртан*, и украси нашу природу, *која је пре пала преступљењем и сведена од љутог држаоца света у доње делове света, и предобри изведе у старини свезане од адских пропасти*, као крепак и силан, све изврши на небу и на земљи ради нашег спасења. И ушавши у свету ■ божанствену цркву преклонивши својом превеликом смерношћу своја срдачна ■ душевна ■ телесна колена, обилно изли два извора чистих ■ топлих суза, *и целова животворећи гроб Владике свог, добротвора Христа...*".[23]

Иако доста уопштено, богословски учено и без детаља, ово Доментијаново казивање упућује на главне тачке најпознатијег ходочасничког светог места.[24] Да бисмо схватили шта је Свети Сава могао да види у Јерусалиму нека нам послужи сведочанство руског монаха Данила, који је цркву Христовог гроба посетио почетком XII столећа: „О цркви Васкрсења Господња. Постоји црква Васкрсења Господња оваквога облика: округло грађена, има 12 стубова облих, а 6 четвртастих; поплочана је красно мраморним даскама; има шесторо врата, а на бродовима има 16 стубова. А изнад брода, на стропу исликани су мозаиком свети пророци, као да живи стоје. А изнад олтара насликан је мозаиком Христ. *У олтару пак великом насликано је мозаиком Уздизање Адамово*; горе према врху насликано је мозаиком Вазнесење Господње; на обе стране на оба стуба насликане су Благовести. Врх цркве није до краја изведен у камену, већ је покривен дрвеним тесаним скелетом; и тако је без врха, ничим покривена. Испод тог самог непокривеног врха је Гроб

---

[22] Доментиан, *Живот Светога Саве и Светога Симеона*, превео Л. Мирковић, Београд 1938, 37. Објашњавајући места Распећа и Скидања с крста у Жичи на овај цитат упозорио је већ Б. Тодић, *op. cit.*, 88. У овом и потоњим наводима курзивом су обележена она места које посебно подвлачимо.

[23] Доментиан, *op. cit.*, 151.

[24] H. Vincent – F.M. – Abel, *Jérusalim. Recherches de topographie, d'archéologie et d'histoire*, II, Paris 1914, 267–268. Cf. G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction, liturgiques, et programmes iconographiques*, Paris 1969, 92–93.

Господњи. Овакав је Гроб Господњи: Као мала пећиница у камену сечена, с малим вратанцима тако да човек може ући на коленима клекнуши. По висини је мала, а 4 лакта у дужину и ширину. И како уђеш у ту пећиницу кроз мала врата, према десној руци ти је као клупица засечена у тај пећински камен. *И на тој клупици је лежало тело Господа нашег Исуса Христа*. Сада је та клупица прекривена мраморним даскама. На странама су начињена 3 округла прозорчића. *И кроз те прозорчиће види се тај свети камен и ту целивају сви хришћани*. А у Гробу Господњем виси 5 великих кандила с уљем и света кандила горе непрестано дан и ноћ. *Та света клупица где је лежало тело Христово* има по дужини 4 лакта, по ширини 2 лакта, а по висини пола лакта. *И пред вратима пећине лежи камен три стопе удаљен од вратанца пећине. На том камену седећи, анђео се јавио женама и објавио им радосну вест о васксењу Христову*".[25] По овом опису излази да су се у цркви Вазнесења посебно поштовала два света камена: један, на коме је лежало тело Исуса Христа, и други, са кога је анђео објавио мироносицама вест о Христовом васкрсењу. Уз то, у великом олтару је била сликана представа Уздизање Адамово, у ствари сцена Силаска у ад која је директно упућивала на гробни карактер храма.[26] Дакле, имајући на уму Доментијанове речи, и као опште место и као жељу да се Свети Сава прикаже као прави ходочасник, а узимајући у обзир казивање монаха Данила, изгледа нам да не би било сувише смело претпоставити да је Свети Сава на подобије изгледа и садржаја цркве Христовог гроба дао основни тон сликаном програму Милешеве, где је, као што се добро зна, на јужни зид поткуполног простора поставио Скидање с крста и Силазак у ад[27], а изнад гроба ктитора, младог краљевића Владислава, сцену Мироносице на Христо-

---

[25] Путовање игумана Данила објављено је у више наврата а ми смо користили издање Г. М. Прохорова у *Памятники литературы Древней Руси*, 1980, 134. У нашој средини прво је преведен део текста који се односи на Јафу и Јерусалим, cf. *Путовање игумана Данила у света места*, Православље, год. VIII, бр. 182, 15. окт. 1974, 12 (превео Р. Ј. Живковић), да би недавно био преведен у целини, cf. *Житије и ходочашће игумана Данила из руске земље*, Источник I, 3/4, Земун – Сремски Карловци 1992, 5–35 (превео П. Вујичић). Превод који се овде доноси сачинио је Ђорђе Трифуновић, коме дугујемо пријатељску захвалност.

[26] У расправама о односу сцене Силаска у ад и гробне концепције одређене цркве наводи се и овај пример, В. Ј. Ђурић, *Полошко-хиландарски метох и Драгутинова гробница*, Зборник Народног музеја VIII, Београд MCMLXXV, 339; Б. Тодић, *Грачаница. Сликарство*, Београд – Приштина 1988, 156; Д. Поповић, *op. cit.*, 74.

[27] N. L. Okunev, *op. cit.*, 49; С. Радојчић, *op. cit.*, 17, 19, т. XX, XXVII; Б. Живковић, *op. cit.*, 14–15.

вом гробу.[28] Није искључено да је и Вазнесење у куполи Милешеве имало исто значење[29], мада постоје и друга објашњења [redacted] ту тему овом приликом остављамо по страни. Чини се да нећемо бити далеко од истине ако кажемо да је Свети Сава на Светој Гори, у Цариграду или Србији имао могућност да се детаљније упозна са изгледом гробне цркве свога Спаситеља, јер је у Светој земљи боравио тек седам до осам година након што је Милешева била украшена фрескама.[30] Ове наше речи некоме ће изгледати можда [redacted] претерано буквално схватање преузимања прототипа, а ради се, понављамо, о сасвим општем месту,[31] али морамо још једном подсетити на познати пример сликаног програма цркве Светих апостола у Пећи, који је урађен на подобије цркве на Сиону[32], међутим тек после Савине посете Светој земљи [redacted] тој цркви.

---

28 N. L. Okunev, *Портрети королей-ктиторовъ въ сербской церковной живописи*, Byzantinoslavica II, 1, Prague 1930, 80; С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934, 18; N. L. Okunev, Милешево, 49–50; С. Радојчић, *Милешева*, т. IX; Б. Живковић, *op. cit.*, 30–31; Д. Поповић, *op. cit.*, 51, 38.

29 За везу представа Вазнесења и гробног карактера храма cf. Б. Тодић, *Најстарије зидно сликарство у Св. Апостолима у Пећи*, Зборник за ликовне уметности 18, Нови Сад 1982, 32–33. В. Ј. Ђурић – С. Ћирковић – В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, 44 (В. Ј. Ђурић). Поводом милешевског примера о томе посебно Д. Поповић, *op. cit.*, 52–53.

30 О времену настанка најстаријих милешевских фресака постоји већ обимна литература од које за ову прилику издвајамо В. Ј. Ђурић, *Три догађаја у српској историји XIV века и њихов одјек у сликарству*, Зборник за ликовне уметности 4, Нови Сад 1968, 82–83; С. Мандић, *Најстарији портрети Светог Саве*, Свети Сава. Споменица поводом осамстогодишњице рођења, 1175–1975, Београд 1977, 1922; Р. Николић, *op. cit.*, 17–23; С. Петковић, *Настанак Милешеве*, Милешева у историји, 67; Г. Бабић, *Владислав на ктиторском портрету у Милешеви*, *Ibid.*, 13–14; Ђ. Трифуновић, *Натписи уз портрете Немањића у манастиру Милешеви*, Књижевност и језик XXXIX, 24, Београд 1992, 92–93; В. Ј. Ђурић, *Српска династија*, 13–14. Узимајући у обзир истраживања Д. Синдика, *О савладарству краља Стефана Радослава*, Историјски часопис XXXV, Београд 1988, 2328, као и ставове других, горе поменутих истраживача, сматрамо да су милешевске фреске настале 1220–1221 или коју годину касније.

31 Мисли се пре свега на то да часна трпеза у свакој цркви, између осталог, „симболизује гроб Христов", cf. Л. Мирковић, *Православна литургика*, I, Београд 1965, 101–102. Полазећи само од овог, основног значења, S. Der Nersessian, *Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion*, The Kariye Djami 4, Princeton 1975, 308 тумачи сцену Силаска у ад у јужном гробном пракалису манастира Христа Хоре у Цариграду, наводећи да се иста сцена налазила [redacted] у цркви Светог Гроба у Јерусалиму. Исто чини Б. Тодић, *Грачаница*, 156 објашњавајући Силазак у ад изнад тријумфалног лука у Грачаници, с тим што га он, с разлогом, третира као есхатолошку тему, пошто је Грачаница гробна црква липљанских епископа.

32 В. Ј. Ђурић, *Свети Сава и сликарство његовог доба*, Сава Немањић – Свети Сава, 252–253; Б. Тодић, *Најстарије зидно сликарство*, 20–28; В. Ј. Ђурић –

Изложена претпоставка о вези гробних концепција цркве Васкрсења у Јерусалиму ■ у цркве Вазнесења у Милешеви, може бити поткрепљена указивањем на неки други, Светом Сави познати храм који, опет, директније опонаша цркву Христовог гроба. То је, верујемо, маузолеј породице Комнина, храм Арханђела Михаила у цариградском манастиру Пантократору[33], манастиру који је Немањићима и иначе био узор, почев од Стефана Немање а завршно са Стефаном Душаном. Много више од данашњег стања очуваности овог храма[34], казују нам писани извори манастирски типик, хроника Никите Хонијата, ■ нарочито путописи који упозоравају да је похођење овог манастира била готово обавеза сваког образованијег посетиоца Цариграда. Због тога, а имајући на уму врло изражену Савину ходочасничку тежњу, нема разлога да сумњамо да је он посетио манастир Пантократор крајем XII столећа, када је у Цариград ишао да би издејствовао дозволу за подизање Хиландара.[35] Како је изгледао маузолеј Комнина? По типику „малени храм у име архистартига Михаила, предзначавајући да служи као царска гробница... био је округао и са три апсиде: у две од њих налазиле су се слике Распећа и Силаска у ад, а у трећој свети гроб, са сликом Христ се јавља Маријама... Кругом храма било је развешано мноштво сасуда са јелејем или поликандила“.[36] Да је заиста била реч о опонашању цркве Христовог гроба у Јерусалиму показује Никита Хонијат, који крајем XII века (после 1180) овако описује место гроба Манојла I Комнина: „Манојло је

С. Ћирковић – В. Кораћ, *op. cit.*, 48–51 (В. J. Ђурић); Б. Тодич, *Тема Сионской церкви в храмовой декорации XIII в.*, Иерусалим в руской културе, Москва 1994, 34–36.

33 G. Babić, *op. cit.*, 162–163. Манастир Пантократор као маузолеј Комнина у нашој средини је детаљно представила Д. Поповић, *op. cit.*, 142–143 (са старијом литературом).

34 A. H. S. Megaw, *Notes on Recent Work of the Byzantine Institute in Istanbul*, Dumbarton Oaks Papers 17 (Washington 1963) 342–343; C. Mango, *Notes on Byzantine Monuments*, Dumbarton Oaks Papers 23–24 (Washington 1969–1970) 372–375.

35 М. Живојиновић, *Кшишорска делашносш свешоіа Саве*, 17–18. Сасвим занимљиво, Савин боравак у Цариграду пред сам крај XII века забележио је руски путописац Добриња Јадрејковић, потоњи новгородски архиепископ Антоније, cf. ПутешествІе новогородского архІепископа АнтонІя въ Царьгирадъ въ концѣ 12-го столѣетия, ed. Савваитов, Санкт Петербург 1872, 118–119, који саопштава да у цариградском манастиру Светог Андреје „живи Сава српски кнез“; cf. С. Радојчић, *Мајсшори сшароі срйскоі сликарсшва*, Београд 1955, 103, нап. 3; R. Janin, *La géographie ecclésiastyque de l'Empire byzantin*, Paris 1953, 188–189; V. J. Đurić, *La peinture murale serbe au XIII^e siècle*, L'art byzantin du XIII^e siècle, Beograd 1967, 154.

36 Дмитриевский, *Описание литургическихъ рукописей хранящися въ библІотекахъ православного востока*, I, Киев 1895, LIX–LX, 677–678.

сахрањен у делу поред улаза у манастир Пантократор, не у светилишту, већ у Хероону поред. Тамо где се у лук превијају зидови цркве, уочавамо широки улаз ка саркофагу. Овај саркофаг прекрива једна плоча која је црна, [redacted] зато личи на ожалошћеног, плоча која се горе завршава са седам врхова. *Међутим, на поду поред, лежи једна црвена плоча, људске дужине и она се поштује. Ова плоча је раније била у цркви у Ефесу, и о њој се прича да је била она иста на којој је Христ после скидања с крста миропомазан, пошто је претходно био увијен у покров.* Овај цар (Манојло) дао је да се она оданде (из Ефеса) донесе, и тада је он погнут као да је на леђима носи, јер је на плочи било божанско помазано тело, узвезао из луке Букелеон у цркву Велике Палате у Фаросу“.[37] У овом сведочењу, како се лако може да запази, нарочито се истиче плоча на којој је лежало тело Исуса Христа после скидања с крста. Као главну реликвију манастира Пантократора ову плочу помињу, краће или дуже, и путописци, почев од Новгорођанина Добриње Јадрејковића[38] па до бургундског војводе Бертрандона де ла Брокијера.[39] Они се у исказу, додуше, делимично разликују, пошто једни саопштавају да је Христ „на њој ношен ка гробу“[40], а други да је „на тај шарени камен био положен Исус Христос када су га скинули са крста“.[41] Већина је записала да су на плочи видљиве и Богородичине сузе, „које су пале на тај камен а не на тело Исуса Христа“.[42] На крају, мислимо да су асоцијације које је изазивала та плоча, а поготову она у Јерусалиму, биле довољне за Светог Саву да у милешевском програму на посебном месту истакне, иначе савршено композиционо и ликовно изведену сцену – слику Скидања с крста.

О представама које треба да нагласе гробни карактер одређеног храма у нашој средини, видели смо, већ је доста написано. Једна од тема којој је била посвећена пажња је свакако и Силазак у ад, нарочито ако је у неком сликаном програму посебно истакнут, што је у Милешеви без сумње случај. Подсетићемо на неколико познатих и

---

[37] J. P. Richter, *Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte*, Wien 1897, 241.

[38] Путешествие новогородского архиепископа Антония, 111.

[39] Bertrandon de la Brokijer, *Путовање преко мора*, Београд 1950, 99. О овом податку код путописаца посебно код G. P. Majeska, *Russian travelers to Constantinople in the fourteenth and fifteenth centuries*, Washington 1984, 292–293, помени из XIV и XV века на стр. 43, 95, 153, 163, 187.

[40] Тако је на пример код Анонима, дијака Александра и ђакона Зосиме, cf. G. P. Majeska, *op. cit.*, 153, 163, 187.

[41] Bertrandon de la Brokijer, *op. cit.*, 99, а тако је [redacted] код Игњатија из Смоленска, cf. G. P. Majeska, *op. cit.*, 95.

[42] Bertrandon de la Brokijer, *op. cit.*, 99; cf. и G. P. Majeska, *op. cit.*, 292, нап. 17.

већ више пута коментарисаних примера[43] који су значајни за наше тумачење милешевског програма. Ту су, пре свега, поменуте представе у цркви Васкрсења у Јерусалиму и у цркви Арханђела Михаила у манастиру Пантократору у Цариграду.[44] Занимљива је и декорација гробнице чувеног кипарског пустиножитеља светог Неофита с краја XII века, где су светитељу уз главу сцена Распећа а *испред ногу сцена Силаска у ад*.[45] На гробну функцију храма у Сопоћанима (око 1265) указују посебно две слике у западном травеју наоса; на јужном зиду, изнад гроба ктитора краља Уроша I, јесте Распеће, док је на северном иконографски занимљива сцена Силаска у ад.[46] Из XIV столећа, када су сликани програми још директнији у наглашавању одређених слика, упозоравамо на цркву Христа Спаса у Верији с фрескама из 1315. године. У њој су, уз олтарску преграду, постављене две потпуно издвојене фреско-иконе – *Силазак у ад је на јужном зиду*, а Распеће на северном. По натпису који се у цркви сачувао тачно знамо да се о живопису старала Еуфросина, пошто јој је муж Ксенос Псалидас већ био умро.[47] Отприлике из истог времена су и фреске у јужном параклису манастира Христа Хоре у Цариграду. У овом параклису, који је служио за сахрањивање, Силазак у ад је постављен у полукалоту апсиде.[48] У Грачаници (1318–1321), иначе гробној цркви липљанских епископа, монументална и по иконографији веома учена сцена Силаска у ад је посебно издвојена на источном зиду поткуполног простора наоса, директно изнад олтарске преграде.[49] На крају, додали бисмо још један занимљив пример. Гробни параклис грузијске цркве у Кобију (око 1384–1396), поред портрета ктитора Вамека Дадијанија и његове супруге Марекс, исказује фунерарну намену Деизисом на западном зиду и сценама Распећа, Силаска у ад, Мироносицама на гробу, Скидања с крста, Оплакивања и Погреба Христовог на своду.[50]

---

43 Примере који су горе наведени и на које ћемо указати већ је сабрао В. Ј. Ђурић, *Полошко*, 339–340, 342.

44 Cf. supra.

45 C. Mango – E. Hawkins, *The hermitage of St. Neophytos and its Wall Paintings*, Dumbarton Oaks Papers XX, Washington 1966, 183–185, Figs. 105–109; В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 339.

46 В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, 32; *Id.*, *Полошко*, 340; Д. Поповић, *op. cit.*, 74–76.

47 На везу сцена Силаска у ад и Распећа са надгробном наменом цркве први је упозорио В. Ј. Ђурић, *Полошко*, 342, нап. 54, за разлику од С. Пеленканидис, *Καλλιεργι, Αθηναι* 1973, 14, *πιν* 8–9, који је дао другачије објашњење.

48 P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, I, New York 1966, 192–195; III, Pl. 340–359; G. Babić, *op. cit.*, 171; В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 340. нап. 50.

49 Б. Тодић, *Грачаница*, 156.

50 T. Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen âge*, I, Paris 1977, 91, 217.

Да закључимо. Гробни карактер милешевског храма Вазнесења је по Савиној замисли, свакако уз сагласност краљевића Владислава, био посебно истакнут са три сцене – Скидањем са крста, Силаском у ад ■ Мироносицама на Христовом гробу. Избор места за ове слике унеколико је пореметио хронологију излагања јеванђеоске приче, што је и била намера. Наиме, сликани програм цркава православног света је заиста био постојан када је реч о распореду догађаја јеванђеоске историје, али је он, модерним речником казано, био ■ програм тзв. отворене егзистенције, где су наручиоци могли наглашавањем једне или више сцена да посебно истакну неке своје идеје, свакако у функцији средине за коју се ствара. Како то показују ■ Богородичина црква у Студеници, и црква Христа Спаса у Жичи, и Милешева – Свети Сава је то веома добро знао.

ST. SAVA AND THE PAINTED PROGRAMME OF MILEŠEVA. THE FUNERARY CONCEPT OF THE PROGRAMME

This paper deals thoroughly with particular scenes from the Mileševa fresco programme. The programme was carried out according to the wishes of the Archbishop Sava I Serbian, perhaps with the intention of making this church his own eternal resting-place, besides being the funerary church of Prince Vladislav. Positioning the scene of *Deposition* on the southern wall of the space beneath the Mileševa dome and the *Harrowing of Hell* below it, was due to St. Sava's intention to have two paintings, stressing the funerary nature of the church, painted in the most prominent place in the hierarchy of the space in the naos and in the hierarchy of the arrangement of scenes.

According to St. Sava's concept, the Church of the Ascension of Christ in Mileševa was to be a place of pilgrimage, which, besides commemorating the *Imitatio Christi*, would emulate the most famous place of pilgrimage in the Christian world – the Jerusalem Church of the Holy Sepulchre, the place of Christ's resurrection. According to the description by the Russian monk Danil, at the beginning of the 12th century, two holy rocks were particularly venerated in the Church of the Holy Sepulchre: the one on which the body of Jesus Christ was laid and the one from where the angel told the holy women bringing myrrh, the news of Christ's resurrection. Apart from that, there was a presentation of the *Harrowing of Hell* in the main apse, which directly referred to the church's funerary character. St. Sava is assumed to have provided the basic tone to the painting programme in Mileševa on the model of the Church of the Holy Sepulchre, by placing the scene of *lDeposition* and the *Harrowing of Hell* on the southern wall of the area under the dome and the scene of *The holy women at the Sepulcre*, above the tomb of Prince Vladislav.

Considering that it was not until 5–8 years after he had commissioned the fresco decoration of Mileševa that St. Sava visited the Holy Land, the assumption concerning the connection between the funerary conceptions of the Church of the Holy Sepulchre in Jerusalem and the Church of the Ascension in Milељeva, is substantiated by mentioning the mausoleum of the Comnenian family, the Church of the Archangel Michael in the Pantokrator monastery in Constantinople. St. Sava certainly visited this monastery at the end of the 12th century when he went to Constantinople to request permission to build Hilandar. Written sources speak of the appearance of the church at that time: the monastery typikon, the chronicle of Nicetas Choniates and especially travel logs. According to the typikon, this was a smaller church. In the apses, there were presentations of the Crucifixion, the *Harrowing of Hell* and *Christ appears to*

the two Marys. The testimony of Nicetas Choniates particularly stresses the slab on which the body of Jesus Christ was laid, after he was taken down from the cross. The associations this slab brought to mind, especially the one in Jerusalem, could have persuaded St. Sava to give the scene of *Deposition* a special place in the Mileљeva programme.

Therefore, according to Sava's concept, the funerary nature of the Mileševa monastery's Church of the Ascension, with which Prince Vladislav must have agreed, was particularly highlighted in the scenes *of Deposition*, his *Descent into Hades*, and of the *Holy women bringing myrrh to Christ's tomb*.

Жича и Студеница

Оно што се догодило са манастирском црквом Вазнесења у Жичи после 1219. године, после успостављања аутокефалне српске цркве, умногоме је прекрило њен први историјски слој. Пошто нам се чини да је ова чињеница утицала и на готово све истраживаче Жиче, којима је превасходни циљ био да упућују на нова жичка решења у српској црквеној уметности почетком XIII столећа, размишљајући о теми овог скупа намерили смо да још једном подсетимо на први историјски слој „дома Спасова", на оно што су првобитно замислили њени ктитори – велики жупан Стефан и његов брат, тада студенички архимандрит Сава. На основу онога што је остало сачувано, као и на основу онога што су досадашња истраживања жичке цркве показала, први историјски слој храма Вазнесења најбоље се може сагледати кроз однос Жиче према Богородичиној цркви у Студеници. Ово утолико пре пошто је пре почетка градње Жиче, видеће се из даљег тока нашег излагања, прва српска Лавра и гробна црква првог српског владара, монаха и светитеља, светог Симеона Немање – Богородичина црква у Студеници, била градитељски и сликарски заокружена. Као таква Студеница је могла да послужи, и свакако је послужила као модел, пре свега за нови немањићки манастир и нови владарски маузолеј. Коначно, жички торзо XIII века, који је вешто рестаурисан у време краља Милутина, дубоко смо уверени, нуди довољно података да се о цркви Христовог Вазнесења и на овај начин размишља.

На самом почетку треба се посветити важном питању: када је заиста почела градња Жиче? Држећи се казивања српских хагиографа Доментијана и Теодосија они истраживачи који су сматрали да о томе треба нешто рећи, углавном су се задовољавали истицањем чињенице да је Жича започета после Савиног повратка са Свете Горе у Студеницу; раније се мислило 1208, а сада, по нашем мишљењу, треба прихватити 1207. годину. Временски бли-

жи догађајима [redacted] свакако ближи самом Сави, учени Доментијан, ипак пружа више података за прецизније датовање почетка градње жичког храма. Добро познати исказ – „јер ваистину Богом би наречена архимандрија, од које [redacted] овај богољубац основа велику архиепископију, дом Спасов, звану Житчу, коју почевши [redacted] заврши са благоверним братом својим великим жупаном кир Стефаном" – Доментијан је ставио између описа изливања мира из моштију светог Симеона Немање у Студеници [redacted] описа Стрезове побуне против Стефана. Бавећи се хронологијом настанка списа Светог Саве, Ђорђе Трифуновић је посебно анализирао казивања Саве, Стефана, Доментијана [redacted] Теодосија и закључио да је „до Симеоновог објављивања за чудотворца и мироточца могло да дође после 1208/9. године, када је завршено осликавање Богородичиног храма у Студеници". Уз то, Трифуновић је подсетио да се не може занемарити Теодосијева вест да је из Симеоновог насликаног лика текло миро". Жича је, по свему судећи, заиста започета пошто је Сава са браћом опремио зидним сликама очев манастир, и то би потврђивали [redacted] временски размаци у настајању немањићких цркава током XIII столећа. Пишући управо о архитектури Савиног времена и програмима рашких цркава, Војислав Кораћ је добро запазио да су „велика, скупа дела монументалне архитектуре ретко настајала". Кад је реч о Стрезовој побуни, до недавно се сматрало да се она збила 1214. године, али је Гинтер Принцинг у познатој студији о значају Бугарске и Србије после пада Цариграда померио крај Стрезове владе у 1212. годину. Дакле, „дом Спасов звани Житча" је започет између 1208/9. [redacted] 1212. године, и тај закључак има посебну важност за наше разматрање односа Богородичине цркве у Студеници и Жиче.

Почев од Владимира Р. Петковића па до најновијих радова о Жичи ретко је ко сматрао, ваљда у недостатку неког писаног извора, да треба да се посвети размишљању о функцији првобитног храма. Податак из Жичке повеље „да је Спасова црква подигнута за крунисање краљева [redacted] устоличавање високих црквених прелата" сасвим сигурно није била идеја водиља њених наручилаца великог жупана Стефана [redacted] архимандрита Саве крајем прве или почетком друге деценије XIII столећа. Колико смо могли да видимо прегледајући историјско-уметничку историографију о Жичи, једино је Војислав Ј. Ђурић у *Историји српског народа* упозорио да треба раздвојити ауторитет „Мајке многих цркава" од првобитно замишљене функције храма. „Црква је као целина", каже Ђурић, „настала грађењем у два наврата, у кратком временском размаку, и с две различите намере: испрва је била само манастирска црква, а потом је постала катедрала првог српског архиепископа". Имајући

на уму ову чињеницу, као [redacted] намену већине немањићких цркава, ми смо у тексту о односу Милешеве [redacted] Студенице записали „да се симболична функција Студенице преноси на остале манастире првих Немањића“, [redacted] тај приступ траје током читавог средњег века. Идејни творац оваквог концепта Свети Сава дао је „смер обавезног понашања свих чланова династије: сви су били дужни да подижу манастире – маузолеје, који ће садржавати двоструку функцију. С једне стране, у њима се прослављао култ владара, а с друге, они тиме постају сабирна ходочасничка места, где се култ државе [redacted] нације најбоље манифестује“ (пример, Бањска да се одузме епископија и направи манастир). По нашем дубоком уверењу, нема сумње да је у првом немањићком ктиторском подухвату после завршетка Студенице, у Жичи, у основи била управо ова суштина. При том, не смемо заборавити да политичке околности под којим је изборена аутокефалност потпуно негирају могућност да су архимандрит Сава и велики жупан Стефан око 1210. године почели да граде Жичу да би била седиште архиепископије, без обзира на то што је српска црква као „архимандрија“, подсећамо ово су Доментијанове речи, имала неку врсту независности, пре свега у односу на Охридску архиепископију. После 1219. године Жича је делимично променила своју првобитну функцију: у „краљевски манастир“ смештена је архиепископија, односно „краљевски манастир“ је постао седиште првог српског архиепископа Саве. Веома близак збивањима, Доментијан, не заборавља да каже како је Сава ради крунисања звао брата „у велику архиепископију, звану Житчу, у рукотворени манастир“, или да је Сава пренео братовљево тело у „дом Спасов, у рукотворени манастир, у велику архиепископију Житчу“. Жича је, дакле, остала манастирска црква и сасвим је извесно, како су то показали догађаји после смрти краља Стефана Првовенчаног, да се није одустало од првобитне идеје о владарском манастиру – маузолеју. Наиме, краљ Стефан Првовенчани је прво сахрањен у Богородичиној цркви у Студеници, али је убрзо пренет у Жичу. На крају, ако се изузму оне теме које описују „дом Спасов“ као први српски апостолион, а њих је релативно мало, сликани програм Жиче је превасходно монашког карактера, и с разлогом се може сматрати да му је узор била декорација Богородичине цркве у Студеници.

У досадашњим, већ сасвим обимним разматрањима архитектуре првобитне цркве у Жичи готово увек су понављане добро познате чињенице: прво, да је Жича грађена док је Сава „живео као игуман у Немањиној Студеници“, друго, да је „изградња Жиче уследила после Савиног првог дугог боравка на Атосу“, а треће, да је жички храм поновио оно што је већ било остварено у архитектури

Немањиних цркава. Најближа временски, ■ најближа по стицају околности, о чему је напред било речи, свакако је Богородичина црква у Студеници. Не бисмо понављали оно што су позванији од нас већ разрадили (на пример, да су мере за Жичу преузимане из Студенице), али бисмо истакли да је последњи конзерваторско-рестаураторски захват Милке Чанак-Медић, с разлогом, још више Жичу приближио Немањиној најважнијој задужбини. Калкани ■ аркадни фризови на њима и бочним зидовима мотив је у коме се лако може препознати узор. Такође, ту је ■ веома прихватљива претпоставка Чанак-Медић о првобитном изгледу жичке олтарске трифоре, која је, ово треба нагласити, истих сразмера као и чувена студеничка трифора. Да не дужимо, ■ овде, као ■ на другим немањићким задужбинама које су рађене на подобије Студенице, показује се да „веза између прототипа ■ следбеника не представља однос обрасца ■ копије“.

О жичком зидном сликарству, како оном из 1220. или 1221. године тако ■ оном из времена краља Милутина, постоји већ обимна литература. Већина истраживача, са мање или више обазривости, склона је да верује како су обновитељи XIV века, колико су то могли, поновили првобитни жички сликани програм. Уз то, неки су, чини нам се с разлогом, већ уочили сасвим одређене везе жичког програма с програмима Богородичине цркве у Студеници, Милешеве, Светих апостола у Пећи. Кад је реч о утицају Студенице на Жичу помињани су портрети у портику Жиче и у кули Студенице, Четрдесет севастијских мученика у портику Жиче ■ у јужном вестибилу Студенице, свети ратници (источно) и свети монаси (западно) у оба наоса, фреско-иконе ■ сликане иконе у наосу ■ олтару Жиче и у наосу Студенице, а највећа пажња је посвећена четворици светитеља на главним местима оба наоса – светом Стефану Првомученику, светом Сави Освећеном, светом Јовану Претечи и светом Николи. И ово што је кратко набројано, ■ оно што се још може навести, свакако је директно наручено од Светог Саве, који је, зна се то поуздано, осмислио програме Студенице, Жиче, Милешеве. У сва три случаја он је на различите начине решавао главну идеју – владарски манастир као гробна црква и свето ходочасничко место. Студеница то изузетно добро показује Распећем на западном зиду и Мироносицама на гробу изнад ктиторске композиције; Милешева понавља везу Мироносица и ктиторске слике, али су у истом смислу овде, на јужном зиду поткуполног простора, посебно истакнуте сцене Скидање с крста ■ Силазак у ад. Овим сценама свакако треба прикључити Васкрсење Лазара ■ Улазак у Јерусалим на западном зиду у Студеници,

Улазак у Јерусалим на северном зиду западног травеја ■ Вазнесење у куполи у Милешеви.

Подобно реченом, по нашем дубоком уверењу ■ сликани програм цркве Христа Спаса у Жичи може бити тумачен на исти начин. Уз то, ходочаснички циљ је у овом храму био још наглашенији постојањем ■ повременим излагањем чувених реликвија, нарочито честица Часног крста, као и, после преноса, сталним присуством „светих моштију“ ктитора краља Стефана Првовенчаног. Прво и, пре свега, ту је монументална представа Вазнесења у куполи, слика празника цркве, која упућује не само на Жичу као црквено средиште, већ и на гробни карактер храма. О овој, другој функцији говоре посебна места Распећа, Скидања с крста, Силаска у ад, који су нам се сачували из XIII века, ■ Уласка у Јерусалим из XIV столећа. Никако не запостављајући основну поруку о Христовој жртви на крсту за спас људског рода, подсећамо да су у програмима храмова православног света неретко слике Распећа, Силаска у ад и уопште догађаји после Христовог Васкрсења посебна обележја гробних цркава. Примера има више и не треба их овом приликом набрајати. Недавно смо се посебно поводом гробне концепције милешевског храма овим питањем бавили и закључили да је Свети Сава да би обележио гробну цркву као свето и ходочасничко место имао на уму, пре свега, цркву Христовог гроба у Јерусалиму, ■ још један храм који му је био познат а свакако је опонашао најважније свето место хришћанског света. Реч је о маузолеју породице Комнина, храму Арханђела Михаила у цариградском манастиру Пантократору. О изгледу ове цркве крајем XII века, када је наш Сава походио Цариград, сведоче данас још само писани извори. По типику „малени храм у име архистратига Михаила, предзначавајући да служи као царска гробница...био је округао и са три апсиде: у две од њих налазиле су се слике Распећа и Силаска у ад, а у трећој свети гроб, са сликом Христ се јавља Маријама“. Да је маузолеј Комнина заиста опонашао цркву Христовог гроба у Јерусалиму казују нам Никита Хонијат и посетиоци Цариграда. Главна реликвија гробне цркве Комнина била је „једна црвена плоча, људске дужине“, која се нарочито поштовала. „Ова плоча је“, пише Хонијат, „раније била у цркви Ефесу, и о њој се прича да је била она иста на којој је Христ после скидања с крста миропомазан“. То су, дакле, биле слике које је Свети Сава носио у себи ■ које је на само њему особен начин представио у Студеници, Жичи ■ Милешеви, а највише „у дому Спасову у Жичи“.

ŽIČA AND STUDENICA

The topic of this paper is the first historical layer of the Church of the Ascension of Christ in Žiča, which its donors first planned – the Great jupanus Stefan and his brother, then Archimandrite of Studenica, Sava. One can understand this layer of the Church of the Ascension best if one examines the relation between Žiča and the Church of the Virgin in Studenica. Before the construction of Žiča began, the construction and decoration of the funerary church of St. Simeon Nemanja had already been completed. As such, Studenica could have served and certainly did serve as the model for the new Nemanides monastery and the ruler's mausoleum.

It has been concluded that the construction of Žiča began between 1208/1209 and 1212, and this has particular importance for considering the relationship between Studenica and Žiča.

The political circumstances in which autocephalous status had been won completely refute the likelihood of the Archimandrite Sava and the Great jupanus Stefan beginning to build Žiča around 1210 as the see of an archbishop. After 1219, Žiča partly changed its initial function: the archbishop's see was located in the "royal monastery", that is to say, the "royal monastery" became the seat of the first Serbian archbishop, Sava. Žiča remained a monastery church and it is quite certain, as events showed after the death of King Stefan the First-Crowned, that the initial idea of a royal monastery and mausoleum had not been abandoned. King Stefan the First-Crowned was buried first in the Church of the Virgin in Studenica but his remains were soon taken to Žiča. The painted programme of Žiča was principally of a monastic character and it is reasonable to believe that the decoration of the Church of the Virgin in Studenica served as the model.

Where the architecture is concerned, it is interesting to note that the last conservation and restoration works brought Žiča even closer to Studenica. The prototype for the motive on the pediments, and the arcade friezes on them and on the lateral walls, is easy to recognise. The assumption about the original appearance of the three-light window of the Žiča altar is also important.

The majority of researchers consider that in the 14th century, the artists who redid the wall painting, restored as much of the original Žiča painted programme as they could. It is possible to remark the very specific links between the Žiča programme and the programmes of the churches of the Virgin in Studenica, Mileševa and of the Holy Apostles in Peć.

Where the influence of Studenica on Žiča is concerned, the portraits are mentioned in the *portico* of the Žiča church and the entry tower of

the Studenica monastery, presentations of the Forty Martyrs of Sebasteia, the Holy Warriors and the Holy Monks, the fresco icons and the painted icons, and great attention is paid to the images of St. Stephan the First Martyr, St. Sabbas of Jerusalem, St. John the Precursor and St. Nicholas.

In all the three churches for which St. Sava devised and commissioned the painted programmes, he chose different ways to resolve the principal idea - idea of a ruler's monastery as a funerary church and a holy place of pilgrimage. Žiča as the destination of pilgrimage was especially emphasised by the periodical exhibition of famous relics, particularly the piece of wood from the Holy Cross, and by the fact that the remains of King Stefan the First-Crowned were interred there. The monumental presentation of the Ascension in the dome – the painting of the feast of the church, is conducive to the view of Žiča as an ecclesiastical centre but also the church's funerary character. This function can be seen in the special position of the *Crucifixion*, *Deposition*, and the *Harrowing of Hell*, dating from the 13th century and, the *Entry into Jerusalem* from the 14th century.

Капела краља Драгутина у Ђурђевим ступовима

Када је краљ Драгутин прегао да обнови задужбину свог најславнијег претка великог жупана Стефана Немање – светог Симеона, манастир Светог Ђорђа у Расу показао је не само своју дубоку побожност, већ и свест о враћању на сопствене корене. Тиме је себе представио, као и његови претходници после светог Симеона, доследним настављачем целокупне идеологије коју су „корак по корак" током XIII столећа стварали чланови српске владарске породице Немањића. Капела краља Драгутина у Ђурђевим ступовима и по архитектури и по својим зидним сликама, срећом до данас сачуваним, прави је пример доследног неговања сопствене традиције у оном делу духовног живота који условно можемо назвати црквена уметност. Нашу констатацију „корак по корак" треба имати на уму, пошто је процес стварања у задужбинама Немањића током XIII века увек био само надградња онога што је већ било урађено, без обзира на то што се на први поглед чини да би одређено понуђено решење могло да представља модел будућим поколењима владарске породице. Свако је, дакле, видео себи нову могућност која се иначе нудила у „отвореној егзистенцији" садржаја и идеја православне црквене уметности.

Обавезни историографски одељак овог саопштења може се поделити на две групе: једну чине путници и путописци, а другу истраживачи. Из прве групе свакако је најзначајнији Александар Федорович Гиљфердинг, пошто су у његово време били видљиви натписи уз портрете краљице Кателине, краља Милутина и тадашње Милутинове супруге, по Гиљфердингу, „краљице Јелене". После 1920. године, када почиње право научно истраживање Ђурђевих ступова, ова читања су неретко коришћена као сасвим релевантна, иако је потпуно јасно да се већ тада натписи нису могли прочитати. Као доказ наводимо извештај Комисије за припрему картона за декорацију Опленачке цркве (1923), у коме није наве-

дено име Милутинове супруге. То значи да се овај натпис 1922. године није видео. Када је реч о истраживачима, треба само поменути да су се многи бавили историјом, архитектуром и зидним сликама Драгутинове капеле, уз констатацију да до данас нисмо добили комплетан опис сачуваног фреско-сликарства.

О времену градње-преправке манастира Светог Ђорђа у Расу и самим тим осликавања Драгутинове капеле, о чему је доста писано, не можемо рећи више него што се данас зна. Декорација је изведена свакако после 1282. године, после Дежевског сабора. Имајући на уму да су портрети Драгутина, Владислава [redacted] Кателине урађени на једном слоју, а Милутина [redacted] његове жене на другом, дакле, да је на средини ктиторске слике видљива тзв. „ђорната“ (два слоја фресака), треба упозорити да је у сваком храму православног света осликавање, због капања боја, ишло од горе на доле. Ова чињеница јасно указује да су у капели прво изведени српски државни сабори, а потом [redacted] остале фреске, па и ктиторска композиција са владарским паром. Видљива „ђорната“ остаје данас неразрешена енигма, али су без сумње Милутин и његова тадашња супруга, ма како се звала, урађени у исто време када и ктитор Драгутин [redacted] његова породица. Веома замршеном и на различите начине разрешаваном идентитету Милутинове супруге у Ђурђевим ступовима – понављамо, А. Ф. Гиљфердинг је прочитао „краљица Јелена“ – додајемо и казивање дубровачког трговца Николе Бошковића. Он је, наиме, у сећањима исусовцу Филипу Ричепутију 1720. године саопштио да су у капели краљице „из страних земаља, једна је ћерка угарског краља, друга је од францускоr краља, а трећа од императора цариградског.“

Архитектуру Драгутинове капеле обрадио је Јован Нешковић, који је уједно дао [redacted] свој предлог идеалног првобитног изгледа. Оно што је и даље остао проблем, како код Нешковића тако и код других истраживача, јесте време извођења крстастог ребрастог свода. Наше је мишљење да је он из Драгутинове обнове, да је са елементима готике, и да је овде краљ Драгутин само поновио оно што су му родитељи у припрати Градца поручили. Уз то, ребрасти свод капеле нема конструктивну улогу, као што то немају контрафори на олтарском простору манастира Градац.

При помињању оних који су заслужни за наша данашња знања о капели краља Драгутина у Ђурђевим ступовима, приметили смо да не постоји ни један комплетан попис сачуваног сликаног програма. Уз то, нису објављени ни сви сачувани натписи уз светитеље [redacted] сцене. Практично, ова капела до сада није добила своју монографску обраду. На овом месту навешћемо шта је заиста, ову реч посебно подвлачимо, остало од фреско-декорације

краља Драгутина. Почињемо од лука који је између наоса и сасвим маленог олтара, где су насликана два шестокрила херувима. До њих, на источном зиду су двојица светих столпника – свети Симеон Дивногорац (северно) и свети Симеон Столпник (јужно). Доња зона јужног и западног зида посвећена је Немањићима. Централна личност, као и увек, Христос на престолу, коме на јужном зиду прилазе свети Симеон Немања – Симеон монах, краљ Стефан Првовенчани – Симон монах, краљ Урош I и његова супруга краљица Јелена, такође монахиња, док су на западном зиду ктитор краљ Драгутин са моделом храма, његов син Владислав, супруга Кателина, краљ Милутин и његова тадашња жена, коју је А. Ф. Гиљфердинг прочитао као „краљица Јелена". На северном зиду, уз улаз, такође су два света столпника – источно свети Алимпије, а западно један непознати светитељ, јако уништен, али се може веровати да је један од светих столпника, пошто се они по правилу приказују у пару. У средњој зони источног зида су попрсја светих Јоакима и Ане, између којих је Нерукотворени образ Христов на убрусу (сл. 36). На јужном зиду је, изнад ктиторових предака и родитеља, Света тројица, у оном свом виду како се представља Гостољубље Аврамово, али без Аврама и Саре (сл. 35). Западни зид запремају медаљони тројице светих лекара – свети Козма, Пантелејмон и Дамјан, а на северном зиду су уз свету Керамиду попрсја још двојице светих лекара – светог Кира (западно) и светог Јована (источно). На своду, који је подељен ребрастим сводом на четири кришкаста поља насликани су српски државни сабори, како је то пре тачно три деценије установио Војислав Ј. Ђурић. Источно поље треба да представља Устоличење великог жупана Стефана, уз присуство светог Симеона, јужно Устоличење краља Уроша I, западно краља Драгутина, а северно Предају престола у Дежеви краља Драгутина краљу Милутину. Лукови свода, као и ребра свода, украшени су разноликим орнаментима. Коначно, у улазу, у доњој зони су свети Петар (западно) и свети Павле (источно), док их из темена благосиља Христос.

Проблем српских државних сабора на којима су извршена устоличења владара куће Немањића свестрано је истражио В. Ј. Ђурић, по коме смо и навели идентификацију појединих сабора. Међутим, оно што је остало незапажено, бар када је реч о Ђурђевим ступовима, јесте то да се краљ Драгутин показао као доследни настављач онога што су му родитељи у својим задужбинама већ извели. У припрати манастира Градац, заједничкој задужбини краља Уроша I и краљице Јелене, између готичког ребрастог свода преостали су нам фрагменти Васељенских сабора, међу којима је могао бити и неки српски сабор. Да на то помишљамо, наводи

нас источни зид сопоћанске припрате, где је у седам Васељенских сабора приказан, изнад породичне слике Уроша I, ■ Сабор предаје престола светог Симеона сину, великом жупану Стефану, управо она сцена којом почиње циклус Сабора на своду Драгутинове капеле у Ђурђевим ступовима.

У маленом сликаном програму Драгутинове капеле четворица светих столпника – двојица светих Симеона, свети Алимпије и један непознати, имају посебно место. У нашој историографији више пута је већ примећено да је избор ових светитеља нарочит, односно да је ктитор краљ Драгутин желео да упозори на избор родоначелника династије светог Симеона да понесе монашко име ■ испуни дела најпознатијег међу светим столпницима – светог Симеона столпника. Подсетимо да је Свети Сава написао Службу светог Симеона Немање по Служби светог Симеона столпника, као ■ на то, да су по налогу Светог Саве уз Немањин гроб у Студеници (данас на слоју XVI века) насликани свети столпници – Симеон и Алимпије. Дакле, Немањићи XIII, па и XIV столећа (сопоћанска спољна припрата) добро знају кога је њихов родоначелник изабрао као свој монашки узор. Међутим, извесно постоји и опште место православног света да се капеле на висинама и висовима посвећују светим столпницима, да им се тамо посебно ликови истичу. Није ли и овде такав случај, без обзира на то што је стару цркву Светог Ђорђа у Расу подигао Стефан Немања још као велики жупан. При том не смемо испустити из вида да је ученик Данила II забележио да му је учитељ у Пећи, у звонику, подигао параклис светог Данила столпника, односно, не смемо заборавити да се у просторијама на спрату звоника код Срба такође сликају свети столпници.

Представе светих лекара у посебно одабраном сликаном програму Драгутинове капеле имају истакнуто место. То су истраживачи већ запазили, повезујући их са представама светих лекара у другој Драгутиновој задужбини, у цркви светог Ахилија у Ариљу где су они опет у декорацији нарочито наглашени. Објашњење је добро познато: пад са коња краља Драгутина, вероватно прелом кука, ■ сликање светитеља који ће будити наду у брзо оздрављење. Да подсетимо, у Ђурђевим ступовима изнад ктиторске композиције су свети Козма, Пантелејмон и Дамјан у медаљонима, који се враћају на веома стару форму imagines clipeatae, а на северном зиду су свети Кир и Јован. Горе изнето тумачење свакако треба прихватити, али се морамо сетити ■ сликаних програма других чланова уже породице краља Уроша I. У Сопоћанима, у Урошевој задужбини, у певницама су на најугледнијем месту, међу светим апостолима, свети лекари, стојећи или у медаљонима, а ово

је поновљено у манастиру Градац краља Уроша ■ краљице Јелене, с том разликом што су овде свети лекари са светим ратницима. За Градац је поуздано утврђено да је сликани програм углавном изведен на подобије програма Богородичине цркве у Студеници, гробној цркви оснивача династије светог Симеона Немање и програму који је изведен по налогу Светог Саве. Ово даље отвара нови круг питања – сликање светих лекара у првим немањићким задужбинама, у Студеници, Жичи, Милешеви, где су они директно везани за гробни карактер цркава. Краљ Драгутин има своје разлоге за истицање светих лекара, али ■ добро зна шта су, ■ како, са овим светитељима чинили његови славни претходници, нарочито отац краљ Урош I ■ мајка краљица Јелена. Породична традиција је и овде поштована.

На луку који дели наос од олтарског простора постављена су два херувима са шест крила. Они су овде са значењем чувара олтарске преграде, односно чувара најсветијег дела храма у коме је Часна трпеза која у свакој цркви подсећа на Христов гроб. Овој целини треба свакако придодати ■ горњу зону источног зида наоса где су Богородичини родитељи – свети Јоаким ■ Ана. Посебно истицање Маријиних родитеља повезано је са постепеним али поузданим, од времена краља Уроша I, указивањима на паралелизам између свете Христове лозе и свете лозе Немањића. У вези са тим, треба приметити да се од краља Уроша I за српске владаре говори да су „светородни“, а у сопоћанској припрати је први пут у српској средини насликано стабло Христовог рода – лоза Јесејева. Комбинација профилактичне функције херувима и Богородичиних родитеља у Ђурђевим ступовима поново је угледање краља Драгутина на једну од родитељских задужбина, на сликани програм Градца. На градачком западном луку поткуполног простора, у темену, два херувима чувају Хетимасију, сећање на Други долазак Христов, а испод њих су свети Јоаким ■ света Ана. Дакле, и овде је у питању Драгутиново директно угледање на решење које је остварено у кругу најуже породице, само седам-осам година раније.

Остављајући овом приликом по страни расправу о ктиторској композицији, која је као ■ други делови програма капеле Драгутиново доследно држање породичне традиције, у овом случају опонашање породичне слике Уроша I у сопоћанској припрати, на крају нашег саопштења треба се посветити, условно речено, јединој религиозној композицији – представи Свете тројице (сл. 35). Средишњи анђео је са крстом у нимбу, ■ то је Христос, друго Божје лице или Бог Син као инкарнација логоса ■ мудрости. Уједно ова слика представља и Гостољубље Аврамово, али без Аврама и Саре. Да бисмо илустровали заиста дубоко разумевање средњо-

вековних људи старозаветно-новозаветног значења оваквог начина показивања Свете тројице, помињемо сцену сусрета три анђела на вратима чувеног пећинског светилишта Монте Сан Анђело (1072), где пише: UBI ABRAAM TRES VIDIT ET UNUM ADORAVIT. Да је српска образованија средина у време краља Уроша I све ово добро знала, потврђују Сопоћани, својом посветом Светој тројици, сликом Свете тројице у јужној певници и представом Дванаестогодишњег Христа у храму на јужном зиду, Христа који је овде Премудрост пошто је храм у коме он проповеда описан са седам стубова, значи директно Соломонов храм. Овај круг идеја био је, верујемо на уму и краљу Драгутину, када је као једину религиозну композицију поручио Свету тројицу, „поставивши" је на јужни зид као и отац Урош I. Можда је и капела била посвећена Светој тројици.

У овом раду изостале су напомене, будући да аутор припрема монографију о зидном сликарству Ђурђевих ступова.

THE CHAPEL OF KING DRAGUTIN IN DJURDEVI STUPOVI

With the renewal of the monastery of St. George in Ras, the endowment of his most illustrious ancestor, Stefan Nemanja, King Dragutin demonstrated not only his deep piety but also an awareness of returning to his roots. Thus, like his predecessors, he presented himself as the consistent propagator of the whole ideology the members of the Serbian ruling, Nemanjić family had created gradually, during the 13th century.

The painting in the Chapel of Dragutin that was definitely performed after 1282 is examined in this paper from the aspect of the relation of individual frescoes to the already achieved iconographic formulae in the painted programmes of the Nemanides endowments.

In placing the presentations of the Serbian state councils on the chapel vault, King Dragutin continued what his parents had already accomplished in their endowments. In the narthex of Gradac, fragments remain of the Ecumenical Councils, among which there may have been a Serbian council. The eastern wall of the Sopoćani narthex is conducive to this idea, where, among the seven Ecumenical Councils, there is also the council at which St. Simeon handed over the throne to his son, the Great jupanus Stefan, precisely the scene that commences the cycle of the councils on the vault of Dragutin's chapel in Djurdjevi stupovi. In the painted programme of Dragutin's chapel, the presentations of the Four Holy stylites have a special place. King Dragutin wished lay emphasis on St. Simeon's choice of the monastic name of the best known among all stylites - Saint Simeon the Stylites.

A special place also belongs to the depictions of the Holy Anargyroi. Researchers have linked them to the presentations of the Holy Anargyroi in the Church of St. Achilleos in Arilje, where they also occupied a prominent place in the decoration. In this respect, however, the painted programme of Sopoćani is also important, as well as Gradac, which was mainly performed on the model of the programme of the Church of the Virgin in Studenica. King Dragutin had his own reasons for stressing the Holy Anargyroi but here too, the family tradition was respected.

On the arch, which separates the naos from the altar space, two cherubim are painted, while in the upper zone on the eastern wall of the naos is a presentation of the Virgin's parents - SS. Joachim and Anne. The particular accent on Mary's parents points to a parallelism between Christ's holy lineage and the holy lineage of the Nemanides. The combination of the prophylactic function of the cherubim and the presentation of the Virgin's parents again emulates the solution achieved in the painting programme of Gradac.

О сликаним програмима српских цркава XIII столећа

Начелна расправа о сликаним програмима српских цркава XIII столећа, расправа са више или мање примера, мора имати као своју основицу питање споменичког наслеђа. Само узимањем у обзир свих елемената целине, могу се започети права и поуздана разматрања која би дала сигурније закључке од оних који су до сада у науци извођени. Наш избор теме за овај скуп пре свега је резултат увида у све оно што је до сада написано или истражено (често необјављено), а посебно увид у мањкавости, па и недостатак храбрости истраживача да уистину уложе већи труд и многе сликане декорације српских цркава XIII века „ишчитају" до краја, односно до оне мере до које се то данас може учинити. Далеко од тога да смо жељни изрицати строге судове о ономе што је о овој теми урађено, већ мислимо да је дошло време да се, метафорички речено, стара кућа поруши, подигну нови темељи а сав употребљив грађевински материјал с највећом пажњом провери и у ново ткиво угради. Уосталом, подсетићамо се речи ученог Светозара Радојчића, састављача монографије о храму Вазнесења у Милешеви, који је једном приликом изјавио: „У науци нема тачке".[1] Упућенијим у историографију о манастиру Милешеви, од поменуте монографије из 1963. године па до данас, добро је познато колико је нових страница исписано о овој српској светињи[2], и колико је сам Радојчић схватао суд историје.

---

[1] Интервју С. Радојчића Драгославу Адамовићу у Политици од 6. октобра 1974. године, 17. У даљем тексту напомена, с обзиром на велик број радова, осим у изузетним случајевима наводићемо само назив одређених зборника и истраживаче, без наслова њихових чланака. Ово чинимо да бисмо колико-толико скратили наше саопштење.

[2] Cf. С. Радојчић, *Милешева*, Београд 1963. и посебан зборник „Милешева у историји српског народа", Београд 1987.

У овој нашој, поновимо, начелној расправи као први проблем се истиче рашка црквена архитектура XIII столећа, јер се без ње не може говорити о сликаним програмима, свеједно да ли је реч о целини или деловима. Јасно је да је то посебна група архитектонских споменика у православном свету, група настала на традицијама Истока и Запада.[3] Реч је о једнобродним грађевинама са куполом, троделним олтарским простором, припратом, и правоугаоним певничким просторима уз поткуполни простор. То је, дакле, основно језгро, уз које могу бити додате спољашње припрате разних архитектонских решења. Уз припрате или спољашње припрате зидају се [redacted] посебни параклиси. Троделни олтарски простор некада је без преградних зидова, мада је више случајева да су проскомидија и ђаконикон целине за себе. Наос храма чине два травеја – поткуполни простор [redacted] западни травеј. Центар цркве је купола на коцкастом постољу које носе на истоку и западу лукови, а на југу и северу прислоњени лукови који су на пиластрима. Посебно подвлачимо да је смисао нашег инсистирања на опису, макар овако лапидарном, архитектуре српских цркава XIII века у томе да се укаже на сву сложеност простора у које је требало сместити оно што представља византијско-православни сликани програм – олтарски простор, купола, горња зона, средња зона, доња зона. Најкраће речено, све се своди на закључак да се посебност српске црквене архитектуре XIII века, дубоко верујемо у цивилизацијским оквирима, у потпуности поклапа са посебношћу српских сликаних програма истог столећа. „Разуђеност“ простора рашких храмова није била недостатак, као што се раније мислило и писало, него предност да се из општег система хришћанске иконографије одређени садржаји издвоје [redacted] нарочито нагласе и тиме српска средина као део православне васељене покаже сопствену духовну зрелост. Примера има напретек, а ми ћемо из тог мноштва нешто касније указати само на два за нас занимљива.

Пошто наше саопштење има као превасходни циљ да методолошки постави проблем сликаних програма српских цркава XIII века, онда смо дужни осврнути се на питање колико-толико коначног списка сачуваних фреско-целина, као [redacted] на досадашња истраживања.[4] Колико ми знамо, на територији српских земаља,

---

[3] Од обимне историографије издвајамо *Историја српског народа*, I, Београд 1981, 389–407 (В. Ј. Ђурић); В. Кораћ – М. Шупут, *Архитектура византијског света*, Београд 1998, 276–284.

[4] Из практичних разлога, пре свега због релативно ограниченог простора, у навођењу литературе за поједине фреско-целине послужићемо се књигом В. Ј. Ђурића, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, пошто је у

разуме се укључујући ту и Хиландар, из овог столећа сачувало се скоро тридесетак декорација, а овом списку евентуално бисмо смели прибројати још два фреско-ансамбла – крајњи западни травеј Светих апостола у Пећи[5] и Богородичину цркву у Сушици код Скопља.[6] При том напомињемо да су неке декорације „готово" у целини сачуване, неке само делом, неке су преправљане или поново осликане (у XIV веку и у време Обнове Пећке патријаршије), док су неке оштећене или су преостали само „фрагменти". Да бисмо указали на важност фрагментарно сачуваног за изучавање програма поменућемо два примера: остатке фресака у Богородици Љевишкој у Призрену[7] и живопис јужне певнице цркве Светог Петра у Богдашићу у Боки Которској.[8] Управо на овом другом примеру Војислав Ј. Ђурић је показао да се може говорити о програму.[9] Дакле, као што смо у уводу и саопштили, за нашу тему мора бити узето у разматрање целокупно споменичко наслеђе, наравно, ако желимо поуздане закључке. Коначно, ево како изгледа списак сачуваних фреско-целина: Богородичина црква у Студеници (1208/1209 и 1568)[10], западни улаз

њој забележена сва релевантна литература изашла до 1972/1973. године. Следи изабрана библиографија која се појавила после књиге В. Ј. Ђурића, а значајна је за даља разматрања сликаних програма. Још нешто треба записати. Уз навођење одређених споменичких целина приметна су нека наша „нова" датирања, која ипак немају одлучујући значај за тему.

5 Тешко је рећи када су заиста настале фреске у крајњем западном травеју Светих апостола у Пећи. Ако је судити по фреско-иконама Богородице са Христом и светог Николе, као и портретима Немањића онда ово сликарство треба ставити у крај XIII века. Међутим, ако се узму сликарска решења примењена у циклусу Страдања, онда би се смело говорити чак о зрелој ренесанси Палеолога, што опет одговара првим деценијама XIV столећа. Зато је и закључак доброг познаваоца тзв. атрибутивног метода В. Ј. Ђурића, да је овај живопис настао „око 1300 године" сасвим прихватљив, cf. В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 48.

6 Непосредна околина Скопља засигурно је била у оквиру српске државе после освајања краља Милутина 1283/1284. године. Стилски, ово сликарство се може везати пре за крај XIII века, него оне тенденције у живопису следећег столећа када се користе старија решења, чега је на простору обновљене Охридске архиепископије било тада али и касније. То је, претпостављамо, навело Б. Тодића, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998, 304 да овај живопис датира из времена „око 1310".

7 Cf. нашу напомену 17.

8 Cf. нашу напомену 30.

9 Ibid., стр. 31–36.

10 В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 31–33, 191–192. Cf. Г. Бабић – В. Кораћ – С. Ћирковић, *Студеница*, Београд 1986, 64–73 (Г. Бабић); М. Кашанин – М. Чанак-Медић – Ј. Максимовић – Б. Тодић – М. Шакота, *Манастир Студеница*, Београд 1986, 137–156 (Б. Тодић); С. Ђурић, *Уломци студеничког живописа*, Благо манастира Студенице – каталог Галерије САНУ 63, Бео-

у манастирски комплекс Студенице (1208/1209)[11], Спасова црква у Жичи (око 1220. и 1309–1316)[12], Свети Петар Коришки (после 1220)[13], црква Вазнесења у Милешеви (трећа деценија XIII века, свакако до 1228. и XIV век)[14], параклис на спрату западне куле-звоника у Жичи (трећа деценија XIII века)[15], југозападна кула-звоник у Светом Николи у Топлици (трећа деценија XIII века)[16],

---

град 1988, 125–126. У истом каталогу Бојана Мелцер је урадила исцрпну библиографију о Студеници, те и о сликарству, cf. *Ibid.*, 354–356.

11 В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 32, 192. Г. Бабић – В. Кораћ – С. Ћирковић, *op. cit.*, 62 (Г. Бабић); М. Кашанин – М. Чанак-Медић – Ј. Максимовић – Б. Тодић – М. Шакота, *op. cit.*, 176 (Б. Тодић). О зидном сликарству западне студеничке капије на III југословенској конференцији (Крушевац 2000. године) изнео је саопштење Бојан Миљковић. Cf. Б. Миљковић, *Сликарство западног улаза у манастир Студеницу из 1208/9. године*, Трећа југословенска конференција византолога, Београд–Крушевац 2002, 183–189.

12 В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 33–34, 192–193; Б. Живковић, *Жича. Цртежи фресака*, Београд 1985; 8–36; М. Чанак-Медић – Б. Тодић, *Манастир Жича*, Београд 1999, 35-43 (Б. Тодић); М. Марковић, *Значај првог путовања светог Саве у Палестину за архитектуру и живопис средишта српске архиепископије*, Београд 1997, 67–83 (магистарски рад). За Жичу је састављена посебна библиографија, cf. Б. Мелцер – А. Павловић – С. Аћимовић, *Манастир Жича*. Библиографија, Краљево 1998, 101–122 (за сликарство). Коначно, недавно се појавио зборник радова о Жичи, cf. *Манастир Жича*, Краљево 2000, у коме су објављени изузетно корисни чланци о сликарству Б. Тодића, В. Ј. Ђурића, М. Татић-Ђурић, В. Милановић, Ј. Радовановића, З. Златић-Ивковић, В. Мака.

13 В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 34, 193.

14 В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 35–37, 193–194; Б. Живковић, *Милешева. Цртежи фресака*, Београд 1992, 8–43; О. Кандић – С. Поповић – Р. Зарић, *Манастир Милешева*, Београд 1995, 37–72 (Р. Зарић). За посебности сликаног програма cf. радове С. Томековић, Б. Тодића и И. М. Ђорђевића у зборнику *Милешева у историји српског народа*, Београд 1987, а о гробној намени cf. Д. Поповић, *Српски владарски гроб у средњем веку*, Београд 1992, 48–53; И. Ђорђевић, *Свети Сава и сликани програм Милешеве. Гробна концепција програма*, Сеоски дани Сретена Вукосављевића XVI, Пријепоље 1995, 153–160. За гробну намену српских цркава XIII века, и самим тим о сликаним програмима везаним за ту функцију cf. Д. Поповић, *op. cit.*, et pass. На скупу, коме је посвећен овај зборник, поред нашег рада, занимљива су и два саопштења – В. Милановић, *О светосавској редакцији ликова светих монаха у припрати милешевске цркве* и Б. Цветковића, *Византијски цар и фреске у припрати Милешеве*. На научном скупу „Културни идентитет Полимља", одржаном новембра 2001, такође у Пријепољу, колега Бранислав Тодић прочитао је веома интересантан рад са темом *Нека нова запажања о програму фресака у Милешеви*.

15 В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 34; Б. Живковић, *Жича*, 12–13; М. Чанак-Медић – Б. Тодић, *op. cit.*, 43–45 (Б. Тодић). На скупу посвећеном успомени на спаљивање моштију Светог Саве, одржаном у Жичи 1995. године, колега Гојко Суботић је прочитао своје саопштење посвећено портретима који су доста страдали а налазе се између ребара свода параклиса. Треба очекивати публиковање резултата.

16 В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 34, 193; M. Ćorović-Ljubinković, *Les fresques de la premiére moitié du XIIIème siècle dans la tour méridional à Saint-Nicolas près de*

Богородица Љевишка у Призрену (друга четвртина или средина XIII века)[17], спољна припрата Богородичине цркве у Студеници (око 1234–1235)[18], праклис Светог Николе у Студеници (четврта или пета деценија XIII века)[19], параклис изнад западног улаза у манастирски комплекс Студенице (четврта или пета деценија XIII века)[20], спољна припрата цркве Вазнесења у Милешеви (1236)[21], параклис Светог Ђорђа у Хиландару (око средине XIII века)[22], стара костурница испод параклиса Светог Ђорђа у Хиландару (око средине XIII века)[23], црква Богородице Бистричке (шеста деценија XIII века)[24], фрагменти живописа олтара уз параклис Свете тројице на Спасовој води код Хиландара (око 1260)[25], фасаде параклиса Светог Ђорђа у Хиландару (око 1260)[26], црква Успења у Морачи (трећа четвртина XIII века ■ XIV столеће)[27], олтар и поткуполни простор Светих апостола у Пећи (око 1260. и средина XIV века)[28], црква Свете Тројице у Сопоћанима (1263–1268 ■ око 1270)[29], црква Светог Петра у Богдашићима (после

Kuršumlija, Actes du XV^e^ congrès intrenational d'études byzantines, II, Athènes 1981, 353–358.

17 В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 37, 194; Б. Живковић, *Богородица Љевишка. Цртежи фресака*, Београд 1991, 32, 36–37; Д. Панић – Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975, 54 (Г. Бабић).

18 В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 34–35, 193; Cf. ■ Иван Ђорђевић, *Свети Симеон Немања као Нови Јоасаф*, Лесковачки зборник XXXIII, Лесковац 1993, 159–166; Б. Цветковић, *Студенички ексонартекс и краљ Радослав: прилог датирању*, Зборник радова Византолошког института XXXVII, Београд 1998, 75–85.

19 В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 37, 194. Аутор овог рада припрема текст о сликарству цркве Светог Николе у Студеници.

20 В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 34, 193.

21 В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 37, 194; Б. Живковић, *Милешева*, 44–53; Д. Поповић, *op. cit.*, 53-60.

22 В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 39, 196; Б. Тодић, *Фреске XIII века у параклису на пиргу св. Георгија у Хиландару*, Хиландарски зборник 9, Београд 1997, 37–51.

23 С. Ђурић, *Фреска раја у пиргу Св. Ђорђа у Хиландару*, Књижевност 8–9, Београд 1986, 1247–1253; Д. Поповић, *Сахране и гробови у средњем веку*, Манастир Хиландар, Београд 1998, 206–210.

24 Ј. Илић, *Црква Богородице у Бистрици – Вољавац*, Зборник за ликовне уметности 6, Нови Сад 1970, 208–214.

25 В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 39, 196; О. Томић, *Хиландарски скит Свете Тројице на Спасовој Води*, Хиландарски зборник 9, Београд 1997, 205–212.

26 Б. Тодић, *op. cit.*, 51–70.

27 В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 37, 194–195; С. Петковић, *Морача*, Београд 1986, et pass.

28 В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 37–39, 195–196; Б. Тодић, *Најстарије зидно сликарство у Св. Апостолима у Пећи*, Зборник за ликовне уметности 18, Нови Сад 1982, 19–38; В. Ј. Ђурић – С. Ћирковић – В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, 33–57 (В. Ј. Ђурић); М. Марковић, *op. cit.*, 67–83.

29 В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 39–41, 196–198. Cf. В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд – Приштина 1991 (са посебно урађеном комплетном библиографијом од стра-

1268/1269)[30], црква Светог Павла у Котору (око 1270)[31], црква Благовештења у Градцу (око 1275)[32], црква Светог Петра у Расу (1276–1282)[33], припрата Светог Ђорђа у Расу (до 1282)[34], параклис краљ Драгутина у Светом Ђорђу у Расу (после 1282)[35], црква манастира Давидовице (девета деценије XIII века)[36], црква Светог Ахилија у Ариљу (1295/1296, 1296/1297)[37].

Кад је реч о истражености живописа српских цркава XIII века, далеко би нас одвело набрајање свих научно прихватљивих резултата, не домишљања, конструкција, „учених" спекулација, чега је, нажалост, и код нас и у свету било прилично. Међутим, писац ових редова упозорава на две чињенице: прво, да и оно што на први поглед изгледа да је истражено није то „до краја" (на пример, Милешева, Сопоћани), и друго, много тога што је оштећено и због недостатка храбрости истраживача, најблаже речено, остављено је деценијама по страни (на пример, Градац). Обе наше констатације изискују додатно објашњење. Наиме, до пре десетак година просто је било незамисливо да, ако поред неке насликане фигуре није очуван натпис-легенда, истраживач изврши идентификацију. Обично би се

не Б. Мелцер); Б. Живковић, *Сойоћани. Цршежи фресака*, Београд 1984. В. Todić, *L'influence de la liturgie sur la decoration peinte du narthex de Sopoćani*, Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы. XIII век, С. Петербург 1997, 43–58.

30 В. Ј. Ђурић, *Црква Св. Пешра у Боїдашићу и њене фреске*, Зограф 16, Београд 1985, 28–38.

31 Т. Копривица, *Црква Свешоі Павла у Кошору*, Историјски записи, год. LXXIV, 1–2, Подгорица 2001, 90–95 (о остацима сликарства XIII века).

32 В. Ј. Ђурић, *Визаншијске фреске*, 41–43, 198–199. Током 1996. године градачки живопис су обрадили Иван М. Ђорђевић, Миодраг Марковић и Драган Војводић. У припреми је објављивање резултата.

33 В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 43, 199. Ми сматрамо да је обнова живописа обављена свакако у другој половини XIII столећа и да је ктиторско дело краља Драгутина, cf. И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарсшво у доба Немањића*, Београд 1994, 250, а истог је става и О. Томић, *Ликови краља Драіушина у срџском средњовековном сликарсшву*, Рачански зборник 3, Бајина Башта 1998, 74. Cf. и Б. Тодић, *Срџско сликарсшво*, 291–292, et pass.

34 В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 43, 199; О. Томић, *op. cit.* 72–73; Б. Тодић, *op. cit.*, 293.

35 В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 43, 199; И. М. Ђорђевић, *Каџела краља Драіушина у Ђурђевим Сшуџовима*, Рачански зборник 3, Бајина Башта 1998, 49–53; Б. Тодић, *op. cit.*, 293–294, et pass.

36 В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 43–44, 199–200.

37 В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 44, 46, 200; Б. Живковић, *Ариље*, Београд 1970; Д. Војводић, *Прилоі ишчишавању иконоірафскоі џроірама живоџиса у Ариљу. Наос и олшарски џросшор*, Гласник Друштва конзерватора Србије 20, Београд 1996, 91–96; *Id.*, *Живоџис цркве Свешоі Ахилија у Ариљу*, Београд 1998, са посебно обимном расправом о сликаном програму на стр. 23–161 (магистарски рад). Cf. и Б. Тодић, *op. cit.*, 295–301, et pass.

навело којој групи личности старозаветне или новозаветне историје она припада а онда би следио „непознати“, ређе „неидентификовани“, што је једино правилно. Дакле, од homo novus-а византијске историје уметности тражи се неопходно потпуно познавање хришћанске иконографије, које би омогућило за програмска разматрања преко потребну идентификацију. Ово важи [redacted] за оштећене фреско-целине, с тим што је сада потребна већа „посвећеност послу“, а то значи дуже време за посматрање предмета истраживања [redacted] савремена техничка средства (добро осветљење и врхунска фото-техника). При том не смемо заборавити оригиналне фотографије, сачињене између два светска рата (на пример, фото-документације Народног музеја у Београду или Габријела Мијеа у Паризу).

Размишљајући о досадашњим истраживањима сликаних програма XIII столећа треба истаћи да је једно од најважнијих питања расправа о односу првобитног и „новог“ сликарства, [redacted] ради тога смо при набрајању споменичких целина наводили оба времена. Иначе, реч је о врло деликатном задатку кога су се морали латити сви они пред које се тај проблем постављао. Наше је мишљење да је оно што је по овом питању урађено о Богородичиној цркви у Студеници[38], Жичи[39], Милешеви[40], Морачи[41], Светим апостолима у Пећи[42] умногоме омогућило конкретније и свестраније закључке управо о сликаним програмима. Ипак, треба подсетити да је у неким случајевима присутна одређена, чини се понекад [redacted] разложна, резервисаност испитивача. Ова се чињеница мора уважити, али само до оног момен-

---

[38] На научном скупу, који је одржан 1986. године, „Студеница и византијска уметност око 1200. године“ колега Сретен Петковић је прочитао саопштење „*Однос фресака XIII и XVI века у Богородичиној цркви у Студеници*“. Овај важан рад, нажалост, није објављен.

[39] Када је реч о Жичи онда је довољно подсетити на библиографију која је наведена у нашој напомени 12.

[40] Поводом Милешеве помињемо само зборник „Милешева у историји српског народа“, Београд 1987.

[41] С. Петковић, *Морача*, et pass., поуздано је препознао све теме XVI века које су се могле наћи и XIII столећу. Његов напор у том правцу наставио је О. Томић, *Лоза Јесејева у манастиру Морачи*, Зборник за ликовне уметности 26, Нови Сад 1990, 89–118. Треба поменути да се колега Сретен Петковић на научном скупу „Седам и по векова манастира Мораче“, новембар 2002, вратио теми из монографије и да је прочитао саопштење *О првобитном програму фресака у наосу* [redacted] *олтару Богородичине цркве у манастиру Морачи*, где су дата шира објашњења о односу старог и новог сликарства.

[42] Cf. Д. Тасић, *Живопис певничких простора цркве св. Апостола у Пећи*, Старине Косова [redacted] Метохије IV–V, Приштина 1968–1971, 233–265; В. Ј. Ђурић – С. Ћирковић – В. Кораћ, *op. cit.*, et pass. (са библиографијом).

та када се укажу нови могући аргументи који би поткрепили одређену претпоставку да је нека „изнова" насликана фреска, у ствари, понављање првобитног програма. У том смислу, да ово наше саопштење не остане само на нивоу општег и начелног, навешћемо један пример. У северној певници (вестибилу) Богородичине цркве у Студеници[43] и у јужној певници (неко време такође вестибилу) Милешеве[44] у XVI столећу изведене су сцене Три младића у ужареној пећи. Доказ да је у Студеници та сцена била и у XIII веку јесу попрсја Три младића – светих Ананија, Азарија и Мисаила, на олтарском тријумфалном луку параклиса Светог Николе у манастиру Студеници, из друге четвртине XIII века.[45] Да су први Немањићи и њихова образованија околина стварно разумевали поруке књиге пророка Данила, показују недавно идентификовани медаљони Тројице младића изнад пророка Данила у куполи Немањине задужбине у Светом Ђорђу у Расу (око 1175. г)[46]. Места у храму су различита – певница, олтарски тријумфални лук, купола, такође су и значења везана за места различита, али је за нас важан закључак да су у првобитним програмима Студенице и Милешеве биле заиста и те представе насликане. Аргумент више јесте програм милешевске јужне певнице: на источној половини свода Три младића у пећи, на западној половини свода Покајање Давидово.[47] Пошто је живопис XVI века на западној страни делом отпао, испод се лако препознаје да је на истом месту, у XIII веку, било такође Покајање Давидово. Тешко је замислити да на источној страни милешевске јужне певнице првобитно нису била Три младића у ужареној пећи.

Коначно, стигли смо до кључног проблема сликаних програма српских цркава XIII столећа – одступање од хронолошког принципа при излагању јеванђеоске приче. Разлози за овакав приступ су различите природе и свакако нису условљени просторним решењем грађевина. Сваки програм је целина за себе, разуме се да мислимо само на колико-толико сачуване

[43] М. Кашанин – М. Чанак-Медић – Ј. Максимовић – Б. Тодић – М. Шакота, *op. cit.*, 148–149 (Б. Тодић).

[44] Б. Живковић, *Милешева*, 25.

[45] М. Кашанин – М. Чанак-Медић – Ј. Максимовић – Б. Тодић – М. Шакота, *op. cit.*, 179 (Б. Тодић), где су поменути, али је право објашњење значења дато раније у књизи на стр. 148–149.

[46] И. М. Ђорђевић, *Живопис XII века у цркви Светог Ђорђа у Расу – археолошки досије и историографска белешка*, Стефан Немања – Свети Симеон Мироточиви. Историја и предање, Београд 2000, 314.

[47] Б. Живковић, *op. cit.*, 25.

декорације, ■ питање је једино проникнути у намере образованих наручилаца. Наиме, на једној страни имамо јеванђеоски догађај са током векова изграђеном иконографском формулом и, друга страна, идеју која се налази иза те представе. И раније смо о томе писали, а поготово то чинимо сада са више искуства: зидна платна српских цркава XIII века била су довољно погодна да се у хронолошком низу изложи јеванђеоска прича. Ипак, до тога није дошло, већ се дешавало супротно, пошто је у први план стављена хијерархија простора, али се није губила из вида функција одређене целине – олтар, поткуполни простор, певнице, западни травеј, припрата, параклиси итд. За оно што је изречено, а да није до сада запажено, најбољи пример је поткуполни простор храма Свете тројице у Сопоћанима.[48] Готово без резерве је прихваћено мишљење да је олтар посвећен жртви, поткуполни простор инкарнацији а западни травеј смрти и васкрсењу.[49] Овај став је потпуно на месту, али припада кругу искључиво општих места. Ако је догма о инкарнацији Господа Исуса Христа у сопоћанском поткуполном простору основна идеја, онда би ваљало очекивати да се Рођење нађе у горњој зони јужног зида, а не на северном зиду. Уз то, треба поменути да Сретење на јужном зиду, и оно површином и висином у распореду Великих празника има очигледну предност у односу на Рођење. Већ смо пре неколико година, поводом Милешеве[50], упозорили како сцене јужног зида поткуполног простора у ствари, одређују састав представа северног зида. Онај ко у поткуполном простору сматра да нешто посебно жели да искаже, он то чини на јужном зиду, тополошки важнијем у схватању значења простора. Кад је својевремено разматрала тзв. циклус Младенства Исуса Христа, Жаклин Лафонтен Дозоњ[51], није узела у обзир Сопоћане, иако је то морала због сцене Дванаестогодишњи Исус у храму, представе која се налази испод Сретења на јужном зиду (сл. 37).[52] Вероватно јој се није уклапала сцена Преображења која је у Сопоћанима испод Рођења на северном зиду. Било како било, засигурно да Сретење ■ Два-

---

48 Да би се могло пратити наше даље излагање довољно је видети цртеже Б. Живковића, *Сопоћани*, 10.

49 В. J. Ђурић, *op. cit.*, 40.

50 И. Ђорђевић, *Свети Сава*, et pass.

51 J. Lafontaine-Dosogne, *Iconography of the Cicle of the Infancy of Christ*, The Karie Djami, 4, Princeton, 1975, 237–238.

52 О представи Сретења у нашој средини cf. М. Марковић, *Циклус Великих празника*, Зидно сликарство Дечана. Грађа и студије, Београд 1995, 108–109 (са библиографијом).

наестогодишњи Исус у храму нису репрезентанти инкарнације. Исус Христос је донешен у јеврејски храм да би се остварило пророчанство Симеону Богопримцу да види Месију с једне стране, а с друге, Исус је са дванаест година остао после празника Пасхе да у јеврејском храму разговара са ученим људима о његовј вери. Остајемо намерно на разини библијске јеванђеоске приче, пошто нам она даје одговоре у односу на жеље оних који су стварали сопоћански програм, уз опаску да нам се проблеми чине, нарочито ако се узме у обзир литургијска пракса и омилитика[53], једноставнијим него што у ствари изгледају. Међутим, оног часа када се примети да је у уобичајеном иконографском предлошку дошло до, макар на први поглед маргиналне промене, ситуација у схватању се радикално мења. Ово, разуме се, није могао да пропусти С. Радојчић, који је у расправи о „Трпези премудрости у српској књижевности и уметности од раног XIII до раног XIV века", после успутног помена представе „старозаветне Тројице", иначе храмовне славе постављене на источну половину свода јужне певнице, записао следеће: „Добро очувана велика фреска дванаестогодишњег Христа очевидно је схваћена као слика Софије, али без наметљивих гомилања персонификација и симбола. Седам стубова сопоћанске премудрости – у лику Христа Емануила – стоје у позадини сасвим уграђени у архитектонску логику целе композиције као одјек границе простора супротстављених група: родитеља ■ колегија којима председава на великом синтроносу млади Христос. Не бих смео да тврдим да је близина Св. Тројице и дванаестогодишњег Христа намерна".[54] Овако срочено запажање подразумева да читалац тачно зна како изгледа сцена Дванаестогодишњи Исус у храму, где се она налази и у каквој би вези

---

[53] До које је мере овај наш исказ на месту илустроваћемо радом који је написало О. Е. Этингоф, *Сопоставление сцен „Рождество Христово" и „Успениа Богоматери" в росписаях церковей Богородицы в Студенице и Благовещения в Градце*. Новый взглад, Древнерусское исскуство. Русь. Византия. Балканы. XIII век, С. Петербург 1997, 59–76, у коме се на основу разних средњовекввих списа ■ на основу ликовних примера, врло учено расправља о „супротстављеним" или заједничким представама Рођења и Успења. О чему је реч. О. Е. Етингоф није уопште поменула добро познату чињеницу да је Градац намерно урађен по узору на Богородичину цркву у Студеници, cf. В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 41, односно да је постављање Распећа на западни зид Студенице и Граца, уместо Успења, условило да се Рођење нађе на јужном а Успење на северном зиду поткуполног простора.

[54] Цитирано према С. Радојчић, *Одабрани чланци и студије 1933–1978*, Београд – Нови Сад 1982, 226 (Table de la Sagesse dans la litérature et l'art serbe depuis du XIII^e^ jusqu'au début du XIV^e^ siécle, Зборник радова Византолошког института XVI, Београд 1975, 219–220).

могла бити са сликом Свете Тројице. Радојчићев исказ, узгред речено, само као део општег разматрања о Трпези премудрости код Срба, претерано је учен, и при том још показује „резерву" у односу ове слике ■ осталих сцена у сопоћанском поткуполном простору. Пре него што изнесемо наш став о идеји водиљи, дужни смо појаснити шта Радојчић види као „седам стубова сопоћанске премудрости". Реч је о сликаној архитектури са седам стубова која је иза Христа и групе са којом он полемише.[55] Очигледно, она треба да подсети на Соломонов храм на седам стубова, и даље на Христа као Премудрост. О томе пише, додуше индиректно, свети јеванђелиста Лука (II, 40–52) када представља догађај, на почетку и на крају – „А дијете растијаше и јачаше у духу, пунећи се премудрости, и благодат Божја бијаше на њему (II, 40), „И Исус напредоваше у премудрости и у расту и у милости код Бога ■ код људи (II, 50). Да је Исус Христос сматран за Премудрост Господњу опште је место, о чему је већ доста писано. Размишљајући о иконографији и концепцији сопоћанског распореда никако не смемо испустити из вида представу Свете тројице.[56] То је слика Три анђела за трпезом, али је она само до пола очувана, те се види леви анђео а од средишњег толико да је за трпезом и да је залепршаних крила. Аврам и Сара, ако их је уопште било, нису нам од помоћи. Сцена је, поновимо, на јужној половини свода јужне певнице, и одмах испод представе Дванаестогодишњи Исус у храму, која је доста ретка у византијској иконографији.[57] Ово већ нешто значи, пошто су се на једном месту нашле „условно речено" три старо-новозаветне илустрације – Сретење, Дванаестогодишњи Исус у храму и старозаветна Света тројица. Из свега што је поводом овог питања саопштено излази да је предност добила идеја о сагласју два Завета, како би западњаци волели да кажу Concordia Veteris et Novi Testamenti. Наше виђење нагласка у програму сопоћанског поткуполног простора потпуно се уклапа у остале намере учених наручилаца – повећан број старозаветних личности у горњим зонама овог простора[58], инсистирање на опширном циклусу о Праведном Јосифу у припрати[59], и, што је најважније, први пут код Срба у средњем веку насликана Лоза Јесејева, практично лоза Христова[60], исто тако

55 В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, сл. 67.
56 *Ibid.*, сл. 64.
57 Cf. нашу напомену 51.
58 Б. Живковић, *op. cit.*, 8–9, 11–12.
59 *Ibid.*, 28.
60 *Ibid.*, 26.

у припрати. Ако се зна да се од Уроша I, ктитора Сопоћана, лоза Немањића зове ■ сматра „светородном“[61], онда нам је замисао краљеве образоване средине укупно идеолошки сасвим јасна. Коначно, из тумачења наведених примера следи ■ препорука свима нама: када заиста нашу сензибилност бар мало приближимо сензибилности људи средњег века, бићемо у стању да разумемо у којој мери су Срби у XIII столећу уистину били на изузетно високом духовном нивоу. Није на одмет подсетити да отприлике у исто време када се ради на Сопоћанима своја дела ствара велики писац Доментијан.

Нешто за крај уместо закључка. Добро је знано да хришћанска иконографија има своје дуго трајање. Када је после иконоборачке кризе дошло до покушаја стварања „униформности“ у сликаним програмима цркава православног света, разуме се увек у зависности од простора црквене зграде, а та тежња се испољавала, између осталог, и у време о коме се овде говори, дакле у Србији XIII века, стално се наметала једна, сме се рећи, законитост: место у храму неке сликане теме не мора бити поновљено, али је битно да се њеним наглашавањем потврди суштина коју она у себи као изразито култна појава носи. Више пута смо у нашим радовима понављали да је храм Божја кућа са тзв. отвореном егзистенцијом, што значи да култни садржај мора бити поштован, али зато свака средина има могућност да подвуче, по сопственој жељи ■ потреби, неку целину или неки део те целине. Дакле, ако у одређеној држави, региону, епархији спознамо доследност оваквог приступа увек треба указивати на посебан духовни континуитет постојања те средине. Напослетку, не мислимо да ћемо рећи нешто ново – када је реч о зидном сликарству на просторима српских земаља током XIII столећа, ■ тако је и касније код Срба само не у тој мери, заиста се сме и мора говорити као о српском сликарству, без обзира на то што је оно део византијске традиције.

---

[61] Д. Панић – Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, 57, 97 (Г. Бабић).

ON PAINTED PROGRAMS OF THE SERBIAN CHURCHES IN THE 13th CENTURY

The fundamental discussion about painted programs of Serbian churches of 13th century must be based on the question of the legacy of monuments. Only by taking into account all elements of the entirety, the incontrovertible considerations, which could lead to safer conclusions, than those, which were already done in the science, could be started. Our choice of the theme comes, at first place, as a result of the insight in all that has been already written or researched (frequently not published), and especially insight in the deficiency of the researchers to truly make greater effort and „read“ many painted decorations of the Serbian churches of 13th century to the extent to which it could be done today.

As a first problem the Rascian church architecture of the 13th century is pointed out, because without understanding it, the painted programs could not be spoken of. What is the heart of the matter? „Jagged“ area of the Rascian churches was not a disadvantage, as it had been thought before. However, it was rather the advantage to take and particularly stress certain contents out of the general system of Christian iconography. Thus Serbian area could be presented as a part of the Orthodox world with its own spiritual maturity. The number of examples is vast.

Since our report aims at methodologically setting up a problem of painted programs of the Serbian churches of 13th century, we are obliged to present final list of fresco-entities, as well as the result of the researches. This is what we have done, adding some new dates, which are not crucial for general considerations. When speaking of paintings of this century, the writer of these lines points to two facts: first, what seems to be explored is not done „to the end“ (Mileševa, Sopoćani for example) and secondly, lot of those are ruined and left aside for decades (due to lack of researchers courage) – Gradac for instance.

Thinking about the recent researches of the painted programs it should be pointed out that one of the most important questions is discussion on relation between original and „new“ painting (13th century and renewal in 14th century, or in the time of the renewal of Patriarchate of Peć). After having cited considerable results in this direction, we have paid attention to only one more example. It is the Three young men in the hot stove in the choir of the Church of the Mother of God in Studenica and Mileševa, both from 16th century,

but, hopefully, according to our proofs they were at the same place in the 13th century.

Finally, we came to the key problem of the painted programs of the Serbian churches in the 13th century – deviation from chronological principle in evangelic story. The reasons for such an approach are of a different nature and are not limited by the architectural conditions, as it was insisted before. Each program is entirety for itself and the only question is to get to the heart of the intention of the learned customers. Namely, on one side we have evangelical scene with iconographic formula built during centuries, and from the other side is the use of the idea behind the scene. To explain that, we have used the program of the area under cupola of the Church of the Holy Trinity in Sopoćani, which is thought to be dedicated to the incarnation, which is absolutely right, but also a generally known fact. On the south wall there are Visitation of the Virgin and Twelve-year old Jesus in the Temple, and on the north wall there are Birth and Transfiguration. The painting of the Old Testament Holy Trinity, situated on the east part of the south Choir, the scene of the feast of the temple. It is important to say that in the scene of twelve-year old Jesus in the temple, the back is painted with the architecture of seven pillars. Obviously, it should remind of the Solomon's temple with seven pillars, and the Christ as Wisdom. It is indirectly said in the gospel – (Luke II, 40, 50). Our attitude towards program of the paintings in Sopoćani was not primarily defined by the incarnation, but according to Concordance between two Testaments (*Concordia Veteris et Novi Testamenti*). That was the time when it was exactly known what is the meaning of numerous expressions of the old testament characters in the area under the cupola, the stories of Joseph the Pankalos and the Jesse Tree of (both in nartmex), and when the family of Nemanjići begun to be called „of holy blood". Conditions to „make equal" the family-line of Jesse (Jesus) and the family-line of Nemanjići begun to be implemented.

Живопис XII века у цркви Светог Ђорђа у Расу – археолошки досије и историографска белешка

Родоначелник династије Немањића, Стефан Немања, монах Симеон, као део Богом дароване му власти добро је знао шта значи подизати цркве и манастире. Испрва као „обласни господар“, потом као велики жупан и владар српских земаља, и коначно као монах он је био ктитор већег броја задужбина.[1] Неке од њих су се сачувале, неке су током времена измениле свој првобитни изглед, а за неке знамо само из писаних извора. Сасвим необичну судбину имао је манастир Светог Ђорђа у Расу, познатији под именом Ђурђеви ступови. Подигнут 1170/1171. године[2] као Немањино испуњење завета светом ратнику Ђорђу после победе над браћом и Византинцима[3], страдао је не само током српског ропства под Турцима[4], већ и у Првом балканском рату (октобар 1912), и то од оруђа српске војске при ослобођењу Новог Пазара.[5] Тако разрушеног затекли су га први истраживачи лета 1920. године, који су се сасвим извесно сећали речи путописца Александра Федоровича Гиљфердинга.[6] Он је, наиме, описујући Немањине фреске у Ђурђевим ступовима записао: „Целокупна површина зидова у унутрашњости грађевине покривена је живописом. Нисам познавалац зидног сликарства нити сам проучавао његову историју, али је на мене ово српско сликарство из доба Немањића својом интере-

---

1 В. Ј. Ђурић, *Посвете Немањиних задужбина и владарска идеологија*, Богословље XXX (XLV), 1, Београд (1987), 13–25.

2 Ј. Нешковић, *Ђурђеви Ступови у Старом Расу*, Краљево 1984, 12.

3 В. Ј. Ђурић, *нав. дело.*, 17.

4 Ј. Нешковић, *нав. дело.*, 21; М. Чанак-Медић – Ђ. Бошковић, *Архитектура Немањиног доба*, I, Београд 1986, 56.

5 *Нови Пазар и околина*, Београд 1969, 278–279 (Е. Мушовић); Ј. Нешковић, *нав. дело*, 22.

6 О А. Ф. Гиљфердингу cf. М. Екмечић у: А. Гиљфердинг, *Путовање по Херцеговини, Босни и Старој Србији*, Сарајево 1972, 5–23; *Славяноведение в дореволюционной России. Биобиблиографический словарь*, Москва 1979, 121 – 125 (Л. П. Лаптева).

сантношћу оставило изванредан утисак. Уверен сам да оно ни у чему не заостаје од савременог зидног сликарства ма ког народа... На несрећу, слике које се налазе на нижим површинама зидова тешко су страдале од турског варварства. Састругали су их ножевима, а очи ископали ексерима. Оне фреске које су рађене високо, готово неприступачне моме погледу, често су служиле као мета турским пушкама и пиштољима. У сваком случају, познавалац зидног сликарства, снабдевен потребним средствима за његово изучавање, нашао би у овим црквама богат ■ неначет извор за историју словенске уметности и испунио би свој албум благом из Ђурђевих ступова, Сопоћана, Милешеве, Грачанице, Пећке патријаршије, Дечана ■ других задужбина које подигоше Немањићи".[7] У овом исказу и ми налазимо мотив да се у години када се навршава осам векова од Немањиног напуштања престола и замонашења (1196 – 1996), још једном подсетимо његових фресака у Ђурђевим ступовима, живописа који је по свему судећи настао после српско-византијског сукоба 1172.[8] и о чијем постојању данас сведоче нажалост сасвим скромни остаци ■ старе фотографије. Наша намера добија на важности чињеницом да су зидне слике у другим Немањиним задужбинама или готово у потпуности страдале[9], или су изведене након Немањине смрти.[10]

---

[7] А. Гиљфердинг, *нав. дело.*, 128–129. Поред овог навода за нашу тему биће занимљив ■ Гиљфердингов опис архитектуре цркве Светог Ђорђа: „Основа храма је облику крста са два преградна зида. На првом зиду начињен је свод ради пролаза, а други служи као иконостас". Будући да Гиљфердинг говори како је „целокупна површина зидова у унутрашњости грађевине покривена живописом", сасвим је могуће да су се у његово време на источном зиду поткуполног простора ■ у олтару још увек налазиле фреске.

[8] Обично се сматра да је првобитно зидно сликарство цркве Светог Ђорђа настало око 1175, cf. на пример код В. Ј. Ђурића, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 27, мада се не износе разлози за такво датовање. Наш закључак да је ова Немањина задужбина осликана после 1172. заснива се на познатом податку да је након српско-византијског сукоба Стефан Немања одведен у Цариград и да самим тим није могао бити у Расу када су рађене фреске. Овоме у прилог иде ■ чињеница да се осликавање једне цркве због слегања зидова обављало тек годину или две по окончању градње. За српско-византијски сукоб cf. *Историја српског народа I*, Београд 1981, 210–211 (Ј. Калић).

[9] Од Немањиног живописа у Светом Николи у Топлици преостали су само фрагменти орнамената у прозорима поткуполног простора, cf. Б. Вуловић, *Конзерваторски радови на споменицима културе у Топлици*, Зборник заштите споменика културе III, (Београд 1953), 57; исти., *Конзервација рушевина св. Николе у Куршумлији*, Саопштења I, Београд (1956), 65.

[10] Богородичина црква у Студеници је, по натпису у куполи, осликана 1208/1209. године, cf. М. Кашанин – М. Чанак-Медић – Ј. Максимовић – Б. Тодић – М. Шакота, *Манастир Студеница*, Београд 1986, 137 (Б. Тодић). Остаци живописа на зиданој олтарској прегради у цркви Свете Богородице у Топлици, остаци који су се могли видети још између два светска рата, cf. Д. Н. Анастасијевић, *Откопавање Немањине*

Остављајући по страни, овом приликом, занимљиве путописне белешке, у којима се, иначе, веома мало говори о Немањиним фрескама[11], нашу пажњу усмерићемо на сам почетак научног истраживања. Управо онако како је то предвидео А. Ф. Гиљфердинг, „снабдевени потребним средствима" почетком јула 1920. године (2. јул)[12] екипа Народног музеја из Београда, коју је предводио историчар уметности и професор Владимир Р. Петковић[13], „научно је испитала" Ђурђеве ступове. Том приликом су преостале фреске фотографисане, а урађен је [redacted] један број акварела орнаментике. У овој правој истраживачкој екипи били су још сликари Пашко Вучетић [redacted] Светислав Страла, као [redacted] „препаратор" Музеја А. Мудровчић, уједно личност која је прва, сва је прилика, снимила живопис цркве Светог Ђорђа.[14]

Овде треба застати и подсетити се планова Одбора Српске краљевске академије за „снимање и издавање споменика старе српске архитектуре [redacted] живописа", као и намера тадашњег „чувара Народног музеја" В. Р. Петковића. Ово чинимо да би, пре свега, објаснили околности под којима је поменута екипа стигла у Ђурђеве

св. Богородице код Куршумлије, Старинар III, сер. I, Београд (1923), 51, свакако су млађи од Немањиног времена. О томе сведочи, пре свега, српскословенски језик натписа, пошто је познато да су се српски натписи први пут појавили на фрескама студеничке Богородичине цркве, cf. Ђ. Трифуновић, *О најстаријим натписима у Богородичиној цркви манастира Студенице*, Православље XX, 460, Београд (1986), 10–13. Ђ. Стричевић, *Средњовековна рестаурација рановизантијске цркве код Куршумлије*, Зборник радова Византолошког института 4, Београд (1956), 209, позива се на усмено упозорење Светозара Радојчића да је живопис Богородичине цркве у Топлици „по својим стилским карактеристикама типичан за XIV век".

[11] Оштећене фреске Стефана Немање спомињу и G. Muir Mackenzie – A. P. Irby, *Travels in the Slavonic Provinces of Turkey-in-Europe*, London 1877², 275. Овде треба упозорити да су путописци били импресионирани портретима Немањића из времена обнове краља Драгутина како у храму, тако [redacted] у Драгутиновој капели. Неретко су то драгоцена сведочанства која у историографији још увек нису адекватно коментарисана. Припремамо рад у коме ће бити разматрано и ово питање.

[12] По сведочењу В. Р. Петковића, cf. W. Petkowic, *Eine Kirche des Königs Nemanja*, Studien zur Kunst des Ostens, Wien – Hellerau 1923, 165, који саопштава: „Аутор се задржао у Ђурђевим Ступовима 2. јула 1920."

[13] О В. Р. Петковићу cf. Г. Томић, *Рад на формирању средњовековне збирке у Народном музеју од 1921. до 1935. године (за време управе В. Петковића)*, Зборник Народног музеја у Београду XI–2, Београд (1982), 235–254; И. М. Ђорђевић, *Владимир Р. Петковић, уредник Старинара од 1931–1956*, Старинар н. с. XXXV, Београд 1984, 41–46.

[14] В. Р. Петковић, *Народни музеј у 1920. год.*, Годишњак Српске Краљевске Академије XXIX (1920), Београд 1921, 143, 146–147, 150; Г. Томић, *нав. дело*, 238.

ступове 1920. године, иако је Нови Пазар ослобођен још октобра 1912. Наиме, поменути Одбор (сликар Стева Тодоровић, архитекта Андра Стевановић, филолог ■ секретар Академије Љубомир Стојановић) на седници од 13. марта 1913. веома је амбициозно предвидео „да се снимање живописа врши фотографијом у бојама“ ■ да се те године предузме „рад у Рашкој, Полимљу ■ Горњем Подрињу“.[15] По Извештајима у Годишњаку Академије, пре и после Првог светског рата, излази да је тек током маја ■ јуна 1914. изведено снимање, и то у Каленићу, Старом и Младом Нагоричину, Псачи ■ Матеичу.[16] Очигледно, превагнуло је мишљење да се треба определити за атрактивнији и очуванији материјал, а то свакако није био случај са тада зарушеним и раскривеним црквама „у Рашкој“, са Ђурђевим ступовима и Сопоћанима.[17] Дакле, оне су остављене за неку другу прилику. Учесник снимања 1914, којим је иначе руководио Љ. Стојановић[18], В. Р. Петковић успева да после делимичног сређивања стања у Народном музеју[19], тек 1920. организује већ поменуту екипу. Она је обишла Грачаницу, Бањску, Петрову цркву код Новог Пазара, Ђурђеве ступове, Сопоћане, Жичу, Велуће и Раваницу.[20] Првих пет цркава су, по Петковићевим речима, „сада први пут научно испитане“.[21] Сасвим занимљиво, још јануара исте године, пре посете Ђурђевим ступовима, В. Р. Петковић, између осталог, у Извештају о раду Народног музеја саопштава: „Потписани има намеру да створи једну импозантну колекцију старог живота (могуће да је по среди штампарска грешка и да је код Петковића писало „живописа“, прим. И. М. Ђ.) српскога и у тој сврси носи се мишљу, да са зидова многобројних запуштених цркава скине фреске и пренесе их у Музеј. За тај посао обезбеђен је Музеју стручњак у лицу г.

---

15 Годишњак СКА XXVII (1913), Београд 1914, 84; Д. Медаковић, *Љубомир Стојановић и српска историја уметности*, Зборник за ликовне уметности 25, Нови Сад (1989), 141.

16 Љ. Стојановић, *Извештај о фотографском снимању старог српског живописа и архитектуре извршеног маја–јуна 1914. г.*, Годишњак СКА XXVIII (1914–1919), Београд 1921, 153–169; Г. Томић, *нав. дело*, 238; Д. Медаковић, *нав. дело*, 142.

17 Сопоћани су обновљени 1926–1927, cf. *Културно наслеђе Србије*, Галерија САНУ – кат. 40, Београд 1982, 80, док је обнова цркве Светог Ђорђа у Расу завршена 1982, cf. М. Чанак-Медић – Ђ. Бошковић, *нав. дело*, 57.

■ П. Поповић – В. Р. Петковић, *Старо Нагоричино – Псача – Каленић*, Београд 1933, X; Д. Медаковић, *нав. дело*, 142–143.

19 В. Р. Петковић, *Народни музеј у 1914, 1915, 1917, 1918 и 1919*, Годишњак СКА XXVIII (1914–1919), Београд 1921, 206–208; исти, *Народни музеј у 1920. год.*, 143–143.

20 Исти, *Народни музеј у 1920. год.*, 143–144.

21 Исти, 144.

Пашка Вучетића, академског сликара и вајара...“.[22] Пошто је јула 1920. обишао Ђурђеве ступове и видео стање, Петковић је Академију известио: „Живопис је скоро сасвим пропао... Велика је штета, што један део тих фрагмената, који ће се у току зиме сручити на земљу, није смео бити скинут и пренет у Музеј“.[23] Предвиђање се обистинило, што се да видети већ из следећег Извештаја: „Потписани је добио обавештење, да су се у Ђурђевим ступовима (код Новог Пазара) сручиле на земљу старе фреске (XII – XIII века), које су се у своје време врло лако и на најпростији начин могле скинути са зида“.[24] Остављајући по страни у то време важну дискусију о томе да ли скинути фресаке или не[25], морамо са жаљењем констатовати да су већ на самом почетку правих научних испитивања Ђурђеви ступови били изложени даљем страдању како архитектуре, тако и живописа. Због тога се сме закључити да су фотографије из јула 1920. најзначајнији резултат рада екипе Народног музеја[26], иако су Немањине фреске снимане и касније, током треће и четврте деценије.

Следећи истраживачки подухват била је, у ствари, „археолошка експедиција“ која је скупљала грађу за мозаике цркве на Опленцу.[27] Екипа коју је предводио инжењер Сергеј Николајевич Смирнов, а у којој је, између осталих, био и историчар уметности и археолог Николај Лвович Окуњев[28], радила је у Ђурђевим ступовима 6. и 7. октобра 1922. године. По Извештају С. Н. Смирнова краљу Александру од 31. маја 1923[29], тада је урађено 9 фотографија[30], 2 копије и 1 цртеж. Уз то, на страни 34 овог извештаја дата

---

[22] Исти, *Народни музеј у 1914 ...*, 207.

[23] Исти, *Народни музеј у 1920. год.*, 147.

[24] Исти, *Извештај о стању и раду Народног музеја у 1921. год.*, Годишњак СКА XXX (1921), Београд 1922, 251.

[25] Cf. Годишњак СКА XXIX (1920), Београд 1921, 29–33.

[26] Плоче се чувају у фотодокументацији Народног Музеја у Београду.

[27] М. Јовановић, *Опленац. Храм светог Ђорђа и маузолеј Карађорђевића*, Топола 1990², 135.

[28] О Н. Л. Окуњеву cf. И. М. Ђорђевић, *Значај Н. Л. Окуњева за српску историју уметности*, Руска емиграција у српској култури XX века, I, Београд 1994, 213–219.

[29] Извештај је део заоставштине С. Н. Смирнова која се налази у Народној библиотеци у Београду. У екипи су били и професор А. Л. Погодин, сликари Предојевич и Подчертков, пуковник Тркуљ, фотограф Ев. Боровскиј.

[30] Од ове драгоцене збирке до сада смо успели да пронађемо само две контакт-копије – поглед на јужни зид и представу светог Ђорђа на коњу из припрате. Реч је о копијама 12 × 18 cm које на рубу имају исписан број, место, назив цркве и, што је најважније, потпис фотографа „Ев. Боровскиј“. Оне се данас налазе у легату Ђурђа Бошковића у Археолошком институту у Београду.

је драгоцена „схема расположивих фресака", коју је врло вероватно сачинио тада већ искусни зналац старог српског сликарства Н. Л. Окуњев. Некако у исто време, а свакако до јесени 1922, за Ђурђеве ступове се заинтересовао даровити студент архитектуре Александар Дероко, који овде борави у пратњи Растка Петровића.[31] А. Дероко је, треба посебно истаћи, први објавио садржај сачуваних фресака.[32] Овај текст, као [redacted] потом радови В. Р. Петковића [redacted] Н. Л. Окуњева, можемо сматрати, разуме се уз старе фотографије, прворазредном грађом, пошто је, понављамо, Немањин живопис у Ђурђевим ступовима у међувремену готово у потпуности страдао.

Прву, додуше прилично кратку монографију посвећену манастиру Светог Ђорђа у Расу, саставио је и 1923. године објавио В. Р. Петковић.[33] Она је писана са сасвим одређеном намером – Петковићево укључење у познату дискусију „Византија или Оријент", те не треба да чуди што ће у представљању Немањиних фресака бити само побројане сцене и ликови, али, за разлику од рада А. Дерока, овде су публиковани [redacted] неки натписи. Коначно, са далеко највише амбиција монографију о Ђурђевим ступовима написао је [redacted] 1927. објавио Н. Л. Окуњев.[34] Она је, кад је реч о зидном сликарству Стефана Немање, до данас непревазиђена. Без обзира што јој се, као уосталом [redacted] радовима пре [redacted] после њеног појављивања, могу ставити одређене примедбе, ова монографија је за нас двоструко значајна како као грађа, тако и као научно достигнуће.[35] У чему је вредност рада Н. Л. Окуњева? Пре свега, важна је помена подела текста: у првом делу су прилично детаљни описи сачуваног живописа; други је расправа о програму; у трећем је разматрање иконографских особености; у четвртом су представљене стилске одлике.[36] Од ова четири дела за нашу идеалну реконструкцију посебно су значајни описи, јер они нуде неколико натписа

---

[31] З. М. Јовановић, *Александар Дероко*, Београд 1991, 23. Р. Петровића помињемо због тога што је он за Дерока урадио неколико цртежа фресака, између осталог, [redacted] у Ђурђевим ступовима, cf. A. Derocco, *Les deux églises des environs de Ras*, L'art byzantin chez les Slaves, I, Paris 1930, Fig. 68.

[32] А. Дероко, *Три манастира средњевековноіа Раса*, Мисао X, 6, Београд 16. новембар 1922, 1677–1678.

[33] W. Petkowic, *op.cit.*, 159–167, О Немањиним фрескама на стр. 164–165.

[34] Н. Л. Окуневъ, *Столпы святого Георгія. Развалины храма XII вѣка около Новаго Базара* Seminarium Kondakovianum I, (Prague 1927), 225–245, о првобитном сликарству на стр. 234–245.

[35] Писац ових редова припрема нову монографију о фрескама Ђурђевих ступова.

[36] У другом, трећем и четвртом делу Окуњев наводи могуће аналогије, које су биле и биће добар путоказ истраживачима.

које није прочитао В. Р. Петковић и што су, а то је још битније, овде дате колористичке карактеристике. Имајући на уму врло осетљиво питање описивања и разматрања бојеног наноса, проверили смо поузданост овог дела Окуњевљевог текста тако што смо упоредили његове описе са до данас сачуваним фрагментима фресака (у храму и у Народном музеју у Београду). Наш је закључак да се његови описи боја уништеног живописа могу користити за будућа историјско-уметничка разматрања.

Последњи значајнији истраживачки подухват до Другог светског рата била је посета познатог француског византолога Габријела Мијеа.[37] Он је у пратњи супруге Софије, која му је радила цртеже фресака[38], и архитекте-конзерватора Ђурђа Бошковића[39] боравио током 1934. године у Ђурђевим ступовима.[40] Том приликом је црква у потпуности и веома добро снимљена, а направљен је један број цртежа (сл. 38 и 39). Ова драгоцена збирка од четрдесетак плоча која се чува у Паризу,[41] објављена је после смрти Мијеа у првом тому његових албума „Сликарство средњег века у Југославији“.[42] Треба рећи да је тек од 1954, од времена изласка овог тома, шира научна јавност могла да се упозна са Немањином фреско-декорацијом у Ђурђевим ступовима, пошто снимци екипе Народног музеја (1920), комисије за израду предложака за Опленачку цркву (1922), као и они које је урадио Н. Л. Окуњев (између 1923. и 1926), нису практично били публиковани.[43] На овом месту морамо упозорити да наша истраживања све четири колекције показују како је најстарији живопис Ђурђевих ступова од 1920. до 1934. полако али „сигурно“ пропадао. Уз то, у Другом светском рату црква је претрпела нова оштећења, када су, између осталог, порушени добар део јужног зида и јужна страна куполе.[44]

---

[37] О Г. Мијеу cf. С. Радојчић, *Gabriel Millet (1875–1953)*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор XX, 3–4, Београд 1954, 389–390.

[38] До овог податка смо дошли на основу објављених цртежа С. Мије, cf. G. Millet – A. Frolow, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie*, I, 1954, VI, Pl. 89–90, који су свакако рађени у самом храму.

[39] Ђ. Бошковић, *Рад на испитивању и обезбеђивању средњевековних споменика*, Годишњак СКА XLIII (1934), Београд 1935, 259; Г. Томић, *нав. дело*, 252.

[40] D. Couson, *Catalogue des documents photographiques originaux du Fonds Gabriel Millet*, Louvain – Paris 1988, 88, 90.

[41] Колекција Г. Мијеа налази се на l'École des Hautes Études, cf. D. Couson, *op. cit.*, 13.

[42] G. Millet – A. Frolow, *op. cit.*, Pl. 22–30.

[43] Треба рећи да су илустрације у раду Н. Л. Окуњева, cf. Н. Л. Окуневъ, *op. cit.*, таб. XXI, 2, XXII, 2 и XXIII, 1, у ствари снимци општег изгледа западног, јужног и северног дела цркве, и оне нису нарочито подобне за истраживање.

[44] J. Нешковић, *нав. дело*, 23.

Оно што није успело В. Р. Петковићу током двадесетих година, пошло је за руком 1947. стручњацима тек основаног Завода за заштиту споменика културе.[45] Од 15. јула до 23. августа[46] сликар Јарослав Кратина, уз помоћ сликара Милоша Јовановића, скида преостале фреске, да би их сукцесивно током 1948. и 1949. после конзервације предавао Народном музеју у Београду[47], где се и данас чувају. У жељи да археолошки досије буде што потпунији, прво ћемо навести оно што је у Народном музеју, а потом и оно што се данас може видети на зидовима цркве Светог Ђорђа.[48] У Музеју су медаљон са светим Азаријем, медаљон са арханђелом који се некада налазио између северних пандантифа, 10 фрагмената Духова, 4 фрагмента Васкрсења Лазара, 2 фрагмента Цвети, непознати светитељ са западне стране североисточног пиластра, орнаменти између Васкрсења Лазара и Распећа, и скица за коњаничку представу светог ратника, скица нађена испод слике светог Ђорђа на коњу у припрати.[49] На зидовима храма, углавном веома оштећени, остали су следећи фрагменти: доњи део пророка Данила и пророк Захарија Млађи у тамбуру куполе; јеванђелиста Марко на северозападном пандантифу и света Керамида између западних пандантифа; врло мали делови Издајства Јудиног на јужном зиду; делић Успења на западном зиду; две тзв. сликане „иконе“ на северном зиду; непознати свети песник и непознати свети монах, могуће свети столпник, на северној страни југозападног пиластра; сликана „икона“ са светим Андроником и део главе апостола Павла у пролазу из припрате у наос; разнолики орнаменти у два западна прозора куполе, у прозорима и на луковима поткуполног простора; сликани сокл на западном зиду. Треба поменути и фрагменте фресака у јужном и северном вестибилу, као и у призиданој капели уз јужни зид цркве, али не можемо са сигурношћу рећи

---

[45] Завод за заштиту споменика културе је основан 25. јуна 1947. године, cf. *Културно наслеђе Србије*, 13 (Ј. Секулић).

[46] По документацији Народног музеја у Београду која се налази у Галерији фресака.

[47] За скидање фресака cf. В. Радовановић, *Конзерваторски радови на Стубовима у Расу*, Музеји I, Београд 1948, 106, 108; С. Мандић, *Фреске скинуте са зидова неких порушених цркава*, Саопштења I, Београд 1956, 169.

[48] Упућенији у стање проучености фресака Ђурђевих ступова одмах ће приметити да су у оба списка наведене нове идентификације, о чему ће бити речи у даљем тексту.

[49] Осим 2 фрагмента Духова, 2 фрагмента Васкрсења Лазара, 1 фрагмента Цвети, непознатог светитеља са североисточног пиластра и орнамента између Васкрсења Лазара и Распећа који су у депоу Народног музеја, остало се налази изложено у сталној поставци. Такође, треба поменути, да се у Галерији фресака чувају ситни фрагменти из цркве и са простора манастирског комплекса.

да ли припадају првобитном сликарству или можда обнови краља Драгутина. На крају, за будућу анализу не мање важно је и седам врло вредних копија Галерије фресака у Београду, копија фресака урађених 1953. и 1968. То су пророк Захарија Млађи, јеванђелиста Марко, непознати свети песник са свитком, свети Андроник и свети Павле, три орнамента са лукова поткуполног простора и из северозападног прозора куполе.[50]

После Другог светског рата, а нарочито после публиковања фотографија Г. Мијеа, Немањин живопис у Ђурђевим ступовима био је предмет интересовања већег броја истраживача. Пратећи доследно нашу намеру да се у овом раду пре свега посветимо реконструкцији сликаног програма који је у цркви био видљив после Првог светског рата, из новије историографије треба издвојити радове у којима је са мање или више успеха успостављена првобитна декорациона целина. В. Р. Петковић (1950)[51], Светозар Радојчић (1958)[52] и Радомир Николић (1961)[53] побројали су оно што је било сачувано до времена Н. Л. Окуњева и Г. Мијеа. Исто, само описно, учинили су Душан Тасић (1969)[54] и Десанка Милошевић (1983)[55], док су Рихард Хаман-Мак Лин и Хорст Халенслебен (1963)[56] донели схему распореда, чак с предлогом о томе шта се могло налазити на срушеним деловима поткуполног простора и олтара. Коначно, не смемо испустити из вида да је део фотодокументације поменутих колекција више пута објављиван. Снимци из Народног музеја публиковани су код С. Радојчића (1955)[57], Р. Николића[58], Р. Хамана Мак-Лина и Х. Халенслебена (1963)[59], Павла Мијовића (1970)[60], Војислава Ј. Ђурића (1974)[61], Јована Нешко-

---

50 Cf. *Копије фресака из српских средњовековних цркава у рушевинама*, Народни музеј – кат., Београд 1980, 34 (Н. Комненовић).

51 В. Р. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950, 115.

52 S. Radojčić, *Đurđevi Stupovi*, Enciklopedija Jugoslavije, 3, Zagreb MCMLVIII, 208–209.

53 Р. Николић, *Петрова црква и Ђурђеви Ступови*, Београд 1961, 11–12.

54 *Нови Пазар и околина*, 129–131 (Д. Тасић).

55 Д. Милошевић – Ј. Нешковић, *Ђурђеви Ступови у Старом Расу*, Београд 1983, 33, 35, 42 (Д. Милошевић).

56 R. Hamann-Mac Lean – H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen 1963, Plan 8 A–B.

57 С. Радојчић, *Мајстори старог српског сликарства*, Београд 1955, сл. 2.

58 Р. Николић, *нав. дело*, сл. на стр.13–14.

59 R. Hamann-Mac Lean – H. Hallensleben, *op. cit.*, Taf. 48–49.

60 П. Мијовић, *Куполна аркада Ђурђевих Ступова*, Старинар н. с. XX, Београд 1970, сл. 8–9.

61 В. Ј. Ђурић, *нав. дело*, сл. 22.

вића (1975)[62], Д. Милошевић и Ј. Нешковића (1983)[63], и Ј. Нешковића (1984).[64] Н. Л. Окуњев је своје фотографије сам направио (између 1923. и 1926)[65] и сам их је 1927. године објавио.[66] Кад је реч о снимцима из колекције Г. Мијеа, они се могу наћи, поред првог тома познатог албума, код С. Радојчића (1966, 1969)[67], Ивана Ђорђевића (1977)[68], Ј. Нешковића (1984)[69], Милке Чанак-Медић и Ђурђа Бошковића (1986).[70] Од фотографија екипе која је припремала предлошке за мозаике Опленачке цркве[71] публикована је само једна – поглед на јужни зид – код Ј. Нешковића (1984)[72] и М. Чанак-Медић и Ђ. Бошковића (1986)[73], са назнаком да је из фотодокументације Народног музеја у Београду.

Представљање тока истраживања, за Србе драгоценог зидног сликарства Стефана Немање у цркви Светог Ђорђа у Расу, учињено је са сасвим одређеном намером. С једне стране, било је потребно видети шта су наши претходници успели да идентификују, а с друге – занимало нас је у којој су мери ове фреске проучене. Без резерве треба рећи да кулминацију истраживања представља рад Н. Л. Окуњева, мада су и други умели да по нешто додају. Изложићемо укратко докле се стигло у „ишчитавању" првобитног сликаног програма Ђурђевих ступова, да би потом саопштили резултате до којих смо ми дошли.

У полукалоти куполе медаљони са анђелима окруживали су, по свему судећи, Христа Пантократора. Тамбур је био посвећен стојећим фигурама пророка и медаљонима светих мученика. Од

---

62 Ј. Нешковић, *Ђурђеви Ступови у Расу*, Рашка баштина 1, Краљево 1975, сл. 7.

63 Д. Милошевић – Ј. Нешковић, *нав. дело*, сл. 9, 20–29.

64 Ј. Нешковић, *Ђурђеви Ступови у Старом Расу*, сл. 40, 45.

65 Н. Л. Окуневъ, *op. cit.*, 226, нап. 2, саопштава да су „све издате фотографије направљене од аутора..." Он је посетио Ђурђеве ступове и после октобра 1922, када је овде био са екипом за Опленац, cf. supra, а пре завршетка своје монографије, cf. ibid., 245 где стоји датум „20. XII 1926". О томе говори и његова фотографија јужног зида цркве, cf. ibid., таб. XXII, 2, на којој се види сцена Сретења са оштећењем које је веће него што је то на снимку екипе за Опленац, cf. наше напомене 30, 72, 73.

66 Ibid., таб. XXI, 2, XXII, 1, XXIII, 1.

67 С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, таб. 2–3; idem., *Geschichte der serbischen Kunst*, Berlin 1969, Taf. 3.

68 И. М. Ђорђевић, *Представе прибора за писање и опрему књиге у српском средњовековном сликарству*, Зборник Владимира Мошина, Београд 1977, сл. 1–2.

69 Ј. Нешковић, *нав. дело*, сл. 19, 34, 37, 50.

70 М. Чанак-Медић – Ђ. Бошковић, *нав. дело*, сл. 34–36, 38, 41.

71 Cf. нашу напомену 30.

72 Ј. Нешковић, *нав. дело*, сл. 24.

73 М. Чанак-Медић – Ђ. Бошковић, *нав. дело*, сл. 40.3.

пророка идентификован је једино пророк Данило, док је међу попрсјима мученика препознат „свети Аларије“.[74] На југозападном пандантифу био је јевађелиста Лука, а на северозападном је, и данас сачуван, јеванђелиста Марко (сл. 38). Између њих је свети Убрус, а у истој зони на јужној ■ свереној страни су били по један медаљон са попрсјем анђела. Зидне површине наоса подељене су на три зоне. На јужном зиду горње зоне били су Сретење и Крштење, на западном Духови (сл. 38), ■ на северном Васкрсење Лазара ■ Цвети. Средњу зону запремају Преображење ■ Издајство Јудино на јужном зиду, Успење на западном, Распеће ■ сцена коју Окуњев „чита“ као Силазак у ад на северном зиду.[75] Овој зони припадају и непознати „стојећи светитељи“ на пиластрима. У доњој зони су биле стојеће фигуре светитеља „под сликаном аркадом“[76], а између њих на јужном и севером зиду по два попрсја светитеља у квадратним оквирима који имитирају иконе. Пролаз између припрате и наоса подељен је на две зоне; на потрбушју лука су медаљон са попрсјем „старца мученика“ (теме), и попрсја светих Андроника (јужно) и Прова (северно) у квадратним оквирима који имитирају иконе. У доњој зони је, на јужној страни, стојећа фигура светог Павла. То би, дакле, било све што је „ишчитано“ од Немањиног живописа, уз напомену да овом приликом не наводимо претпоставке Н. Л. Окуњева[77], Р. Хамана Мак-Лина и Х. Халенслебена[78] о могућем садржају програма на источној страни наоса ■ у олтарском простору. Такође, не сматрамо за потребно да укажемо на неке омашке које постоје у историографији.

На основу свега што је до сада речено, на реду је, напокон, наша допуна археолошког досијеа. Од четворице у целини сачуваних пророка у куполи, разуме се до времена Окуњева и Мијеа, по типовима, одећи и текстовима на свицима, могуће је препознати Илију ■ Јелисеја на југозападној страни[79] и Захарија Млађег на западној страни.[80] Пророци Илија ■ Јелисеј држе у рукама свитке са текстом њиховог разговора из IV књиге о царевима (II, 4)[81], док је

---

[74] *Нови Пазар и околина*, 130 (Д. Тасић).

[75] Н. Л. Окуневъ, *op. cit.*, 237. Од ове сцене 1920. остао је један сасвим мали фрагмент, који је, по нама, део представе Оплакивања.

[76] С. Радојчић, *Ђурђеви Стубови*, 208.

[77] Н. Л. Окуневъ, *op.cit.*, 238–240.

[78] R. Hamann-Mac Lean – H. Hallensleben, *op. cit.*, Plan 8 A – B.

[79] По фотографији Народног музеја у Београду. Cf. J. Нешковић, *нав. дело*, сл. 45.

[80] По фотографији Народног музеја.

[81] Н. Л. Окуневъ, *op.cit.*, 234, доноси првих осам слова на свитку пророка Илије – +ΚΛΘ? ΙΔΗΕΝ, док смо ми са фотографије Народног музеја на свитку пророка Јелисеја успели да прочитамо +ΖΗΚΕ Ι ΚΑΙΖΗΗ Ι ΨΙΧΙΜ? Ι ΕΙΕΝ-

код Захарија Млађег његово пророштво (Захарија IX, 9)[82]. Према томе, овде су били насликани Илија, Јелисеј, Данило и Захарија Млађи. Од два медаљона са попрсјима мученика изнад прозора куполе до 1920. године лако је по натпису било идентификовати светитеља између Данила и Захарија Млађег. То је свети Азарије (О АГ АΖАРІА С)[83], што значи да су уз Данила били представљени свети Ананије, Азарије [redacted] Мисаил, тројица младића које је анђео спасао из ужарене пећи; ово чудо описано је код пророка Данила (Данило III). На представама јеванђелиста било је могуће прочитати текстове на свицима и тетрадионима. На тетрадиону свети Лука исписује почетак свог јеванђеља (Лука I, 1)[84], а код светог Марка на тетрадиону на пулту и на свитку у левој руци је почетак његовог јеванђеља (Марко I, 1)[85].

Кад је реч о Великим празницима и Страдањима Христовим, који се у XII веку неретко сликају као један циклус, такође се по нешто може додати. У Крштењу је видљив натпис уз светог Јована Претечу (О АГ ΙΩ), а на десној обали Јордана су три анђела.[86] Хетимасија у Духовима има крст са две пречке, и на горњој је трнов венац.[87] У овој сцени су представе „народа" [redacted] „језика" у левом и десном углу.[88] Предводник јерусалимских грађана у сцени Цвети пружа десном руком Христу палмову гранчицу.[89] Од Распећа су

ГАТААЛ. Разговор Илије и Јелисеја гласи: Κα?ου δη ενταυ?α, οτι κυριος αλεοταλκεν με εις Ιεριχο ... Ζη κυριος και ζη η ψυχη σου ει εγκαταλειψω σε., cf. *Septauginta*, I, ed. A. Rahlfs, Stuttgart 1929[9], 695. За употребу текста пророка Јелисеја у сликарству и богослужењу cf. A. M. Gravgaard, *Inscriptions of Old Testament Prophecies in Byzantine Churches. A Catalogue*, Copenhagen 1979, 37, бр. 52.

82 Н. Л. Окуневъ, *op.cit.*, 234–235, преписао је код пророка Захарије Млађег следећи текст: +ΤΑΔΕΛΕ | ΓΙΚΣΧΣ | ΡΕΣΦΩ, а наше читање по фотографији Народног музеја је: +ΤΑΔΕΛΕ | ΓΙΚΕΧΕ | ΡΕΣΦΩ | ΔΡΑΘΗΓΑ | ΤΕΡΣΙΩΝ. Овај текст гласи: ταδε λεγει κυοδρα, χαιρε σφοδρα, ?υγατερ *Σιων*, cf. A. M. Gravgaard, *op. cit.*, 90, бр. 188. Cf. и *Septuaginta*, II, 554.

83 Натпис прочитан са фотографије Народног музеја. Овај медаљон се сачувао и изложен је у сталној поставци Музеја, cf. Д. Милошевић, *Уметност у средњовековној Србији од 12. до 17. века*, Народни музеј – кат., Београд 1980, кат. бр. 1 где је [redacted] публикована слика.

84 Наше читање по оригиналној фотографији из збирке Г. Мијеа; cf. и G. Millet – A. Frolow, *op. cit.*, Pl. 25,1.

85 Прва четири слова прочитао је В. Р. Петковић, cf. W. Petkowic, *op. cit.*, 164, али га није идентификовао. Наше читање по фотографији из збирке Г. Мијеа; cf. [redacted] G. Millet – A. Frolow, *op. cit.*, Pl. 25,2.

86 По фотографији из збирке Г. Мијеа.

87 По фотографији из збирке Г. Мијеа.

[redacted] Представа „народа" се сачувала и изложена је у сталној поставци Народног музеја. Поменута је у: *Нови Пазар* [redacted] *околина*, 130 (Д. Тасић).

89 По фотографији из збирке Г. Мијеа.

1920. били видљиви фрагменти летећег анђела који тугује, горња пречка крста са Христовим иницијалима, и део нимба светог Јована Богослова.[90] Овој зони припадају ■ две стојеће фигуре на пиластрима. Светитељ на северној страни југозападног пиластра окренут је Успењу и држи свитак са текстом који је посвећен Богородици.[91] Ради се, без сумње, о једном од светих песника.

Од доње зоне стојећих фигура треба поменути део нимба на западној страни јужног зида. Уз њега смо прочитали име једног од светих Теодора (ΘΕ. ΔΩΡΟ).[92] Он није био под „сликаном аркадом", као што су то биле фигуре на источној страни јужног ■ северног зида, о чему ■ данас сведоче капител и део лука на северном зиду.[93] На северној страни југозападног пиластра и сада се може видети непознати свети монах са кукуљицом, вероватно неко од светих столпника. Нашу допуну археолошког досијеа о Немањиним фрескама у Ђурђевим ступовима завршићемо са још два запажања. „Старац – мученик" на темену пролаза из припрате у наос је без сумње свети Тарах[94], који је страдао заједно са светим Андроником ■ Провом.[95] У доњој зони овог пролаза, насупрот светом Павлу, био је свети Петар.[96]

Да закључимо, протеклих седам и по деценија проучавања зидног сликарства цркве Светог Ђорђа у Расу показују да је урађено управо онолико колико су то омогућили остаци славне задужбине великог жупана Стефана Немање. Опремљени „потребним средствима" – фотоапаратима и скелама, не мали број научних посленика посветио се Ђурђевим ступовима, вероватно слутећи да ће њихов рад једнога дана бити можда и једини траг постојања ове фреско-декорације. Гледајући у те заиста велике претходнике, а имајући на уму да свако време мора да да̂ свој допринос очувању макар ■ тешко страдале духовне баштине, ми смо покушали да средствима нашег доба прво проверимо већ истражено, а потом

[90] По фотографији Народног музеја.

[91] Наше читање по G. Millet – A. Frolow, *op. cit.*, Pl. 27, 3, и по копији у Галерији фресака. За употребу овог текста, чији почетак гласи Το ?αυμα του τοκυο σου, у богослужењу cf. E. Follieri, *Initia hymnorum ecclesiae graecae*, IV, Roma 1963, 167.

[92] По фотографији из збирке Г. Мијеа.

[93] Cf. и М. Чанак-Медић – Ђ. Бошковић, *op.cit.*, сл. 42

[94] Н. Л. Окуневъ, *op.cit.*, 238, таб. XXII, 1.

[95] Ова тројица мученика славе се 12. октобра, cf. J. Поповић, Житија светих за октобар, Београд 1977, 223–234. Треба рећи да се за светог Тараха и у опису Страдања светих Тараха, Прова и Андроника, cf. ibid., 223, и у Ерминији Дионисија из Фурне, cf. Διονυσου του εκ Φουρνα, Ερμηνεια της ζωγραφικης τεχνης, Πετροπολις 1909, 194 посебно наглашава да је старији човек.

[96] По фотографији код Н. Л. Окуневъ, *op.cit.*, таб. XXII, 1.

и додамо нешто што је било пропуштено. Тако смо испунили дуг према великом задужбинском делу родоначелника династије Немањића.*

*У току припреме овог Зборника за штампу, а после завршетка нашег саопштења (крај 1996. г.), објављен је рад S. W. Wages, *The Fresco Program of Đurđevi Stupovi*, Serbian Studies, Vol. 12, №. 2, Chicago 1998, 97–143. Напомињемо да овај рад нисмо користили, а о резултатима Саре Вејџиз биће речи у књизи коју припремамо о фрескама Ђурђевих ступова.

DÉCORATION PEINTE DE SAINT-GEORGES DE RAS – DOSSIER ARCHÉOLOGIQUE ET NOTE HISTORIOGRAPHIQUE

Les recherches sur la peinture murale de Saint-Georges de Ras, longues de sept décennies et demie, nous ont fourni autant d'informations que les restes de cette célèbre fondation du grand joupan Nemanja l'avaient permis. De nombreux scientifiques, „munis d'instruments nécessaires" – échafaudages et caméras – consacrèrent leur activité aux Tours de Saint-Georges, en se doutant probablement qu'un jour les résultats de celle-ci seraient peut-être les seules traces de l'existence de la décoration à fresque de cette église. En prenant l'exemple sur nos prédécesseurs, vraiment grands, et en ayant présent à l'esprit l'obligation de toute époque de contribuer à la sauvegarde du patrimoine, quelque grave que soit la dégradation qu'il a subie, nous avons entrepris d'abord de vérifier par des moyens, dont on dispose actuellement, les résultats obtenus dans les recherches effectuées jusqu'ici, pour remplir ensuite des lacunes éventuelles. Ainsi nous sommes nous acquitté, nous semble-t-il, de la tâche que nous impose l'imposante fondation du premier souverain de la dynastie des Némanjić.

C'est dans un but bien précis que nous avons donné au présent texte le sous-titre de „dossier archéologique et note historiographique". En effet, on sait très bien que jusqu'à nos jours, les fresques de l'époque de Nemanja décorant les Tours-de-Saints-Georges ont été pratiquement exposées à la dégradation, si bien que seuls de modestes vastiges subsistant dans l'église et les fragments conservés au Musée National de Belgrade témoignent de la décoration peinte d'autrefois. D'autre part, grâce aux recherches effectuées par de nombreuses historiens de l'art (dont il convient de mentionner surtout V. R. Petković, A. Deroko et N. L. Okunev), ainsi qu'à plusieurs collections précieuses de photos anciennes (conservées au Musée National de Belgrade et dans celle de G. Millet), on connaît l'aspect que les fresques des Tours-de-Saint-Georges présentaient entre les années 1920 et 1941. En analysant, donc, tous les matériaux existants, nous avons voulu, tout d'abord, évoquer l'ensemble de la décoration peinte que l'on pouvait voir aux Tours-de-Saint-Georges entre 1920 et 1934. Nous ne considérons pas qu'il soit nécessaire de récapituler ici les résultats qui sont connus, c'est pourquoi nous nous bornerons à exposer ceux qui ont été obtenus ces dernières années.

Des quatre prophètes dont les portraits étaient intégralement conservés à l'époque de N. L. Okunev et G. Millet, il est possible de reconnaître, grâce au type de leurs physionomies, à leurs costumes et aux textes figurant sur les rouleaux qu'ils tiennent, Élie et Elisée dans

la partie sud-ouest de la coupole et Daniel et Zacharie le Jeune dans la partie occidentale. Les rouleaux d'Élie et d'Élysée contiennent le texte de leur entretien figurant dans le Quatrième livre des *Rois* /II,4/, alors que sur celui de Zacharie on lit une de ses prophéties /Zacharie IX, 9/. Par conséquent, ici avaient été représentés Élie, Élysée, Daniel et Zacharie le Jeune. Dans l'un des deux médaillons peints au-dessus des fenêtres de la coupole et renfermant les bustes de martyrs, il était facile, avant 1920, grâce à l'inscription, d'identifier le saint figurant entre Daniel et Zacharie le Jeune. C'était saint Azarias, ce qui veut dire qu'à côte de Daniel avaient été figurés saints Ananias, Azarias et Missail, trois jeunes hommes que l'ange avait sauvés de la fournaise ardente; la description de ce miracle se trouve parmi les prophéties de Daniel /Daniel, III/. Dans les représentations des évangélistes il était possible de lire les textes figurant sur leurs rouleaux et tétrades. Saint Luc écrit le début de son Évangile sur un tétrade, tandis que le début de l'Évangile de saint Marc est inscrit sur un tétrade posé sur un pupitre et sur un rouleau que l'évangéliste tient à la main gauche.

Quant aux Grandes fêtes et à la Passion qui, au XII^e siècle étaient assez souvent peintes ensemble, dans un même cycle, on peut également y ajouter quelques éléments nouveaux. Dans le Baptême, l'inscription figurant à côté de saint Jean le Précurseur est visible et sur la rive droite du Jourdain on distingue trois anges. L'Hétimasie dans la Trinité comporte une croix à deux branches horizontales, la branche supérieure portant une couronne d'épines. Cette scène renferme dans le coin gauche la représentation des „nations" et dans le coin droit, celle des „langues". Le personnage qui conduit les habitants de Jérusalem, dans la scène des Rameaux, offre au Christ un rameau de palmier qu'il tient à la main droite. Dans la Crucifixion, on pouvait voir, en 1920, des fragments d'un ange volant qui pleure, la branche supérieure de la croix portant les initiales du Christ, et une partie du nimbe de saint Jean le Théologien. C'est à cette même zone qu'appartiennent aussi deux figures en pied, peintes sur les pilastres. Le saint représenté sur la face septentrionale du pilastre sud-ouest est tourné vers la Dormition de la Vierge et tient à la main un texte consacré à celle-ci. Il s'agit indubitablement d'un des saints poètes.

Parmi les figures en pied de la zone inférieure il convient de mentionner une partie du nimbe sur le pan occidental du mur sud. On peut y lire le nom d'un des saints qui s'appelaient Théodore. Il ne se trouvait pas sous „l'arcade peinte", comme c'était le cas des figures représentées sur les parties orientales des murs sud et nord, ce dont témoigne toujours un chapiteau et un bout de l'arc sur le mur nord. Sur la face septentrionale du pilastre sudouest on peut toujours aper-

cevoir un moine non identifié, coiffé de capuchon, probablement un des saints stylites.

Avant de terminer, nous compléterons de deux remarques le dossier archéologique des fresques de l'époque de Nemanja aux Tours-de-Saint-Georges. „Le vieillard-martyr", peint au sommet du passage qui mène du narthex au naos est, sans aucun doute, saint Tharacus qui périt avec saints Andronic et Probus, Dans la zone inférieure de ce passage, c'est saint Pierre qui était représenté face à saint Paul.

СТАРА СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ

*Представе прибора за писање и опрему књиге у српском средњовековном сликарству**

У последње две деценије показало се да је српска средњовековна слика један од важнијих извора за познавање материјалне културе. Истраживачи ношње[1], оружја[2], путева[3], земљорадње[4], стакла[5] и, уопште, предмета примењене уметности код Срба[6] у средњем веку користили су ову врсту извора. Наше фреске су, чини се, и један од источника за сагледавање облика прибора за писање и опрему књиге.

Код нас је до сада врло мало писано о прибору за писање. Палеографске студије имају обично за тему корице и повез књиге[7], а испитивачи минијатура и фресака задржавају се, углавном, на опису прибора који је представљен на сликама јеванђелиста. Једино се овом проблему нешто одређеније приближила Загорка Јанц[8] која, поред општих палеографских студија о прибору за пи-

---

* Овај рад је настао после избора илустрација који ми је поверио Ђ. Трифуновић за своју књигу *Примери из старе српске књижевности*, коју је издало изд. предузеће „Слово љубве“ у Београду.

1 Ј. Ковачевић, *Средњовековна ношња балканских Словена*, Београд 1953, 25–95.

2 Г. Шкриванић, *Оружје у средњовековној Србији*, Београд 1957.

3 Исти, *Путеви у средњовековној Србији*, Београд 1974.

4 М. Благојевић, *Земљорадња у средњовековној Србији*, Београд 1973.

5 В. Хан, *Проблеми око порекла и стила средњовековног стакла из Србије, Босне и Херцеговине*, Зборник Музеја примењене уметности, 13, Београд 1969, 7–30.

6 В. Хан, *Профани намештај на нашој средњовековној фресци*, Зборник Музеја примењене уметности, 1, Београд 1955, 7–52; Иста, *Путевима народне традиције од средњовековних фресака до фолклорних оригинала*, Зборник Светозара Радојчића, Београд 1969, 391–398.

7 Изузетак чини А. Белић, *Палеографија. Ћирилска и Глагољска*, Народна енциклопедија, III, Загреб 1928, 282, који о српском средњовековном прибору за писање говори на основу руско-словенских палеографија.

8 З. Јанц, *Прибор за писање у средњовековној Србији*, у прилогу посвећеном Мирослављевом јеванђељу, Политика, Београд 20 – IX – 1970.

сање у ћирилском свету, користи као извор ■ ликовне представе.[9] У руско-словенским палеографијама посматра се сликани прибор на минијатурама као једна од могућности за реконструкцију изгледа прибора за писање књиге. Међу истраживачима у овој области треба истаћи В. Н. Шчепкина,[10] Л. В. Черепнина,[11] А. Н. Свирина.[12] И, ма колико да је њихово прилажење овом проблему опрезно, већ и оно говори да је оправдан начин испитивања који је у овом раду заступљен.

Постоје, међутим, и стари писани извори који говоре о прибору. В. Гартхаузен[13] и Е. Ф. Карски[14], па ■ други, заснивају читаве палеографије на записима. У српској историографији овој теми посвећују посебну пажњу само два аутора: записе о прибору и материјалу за писање сакупио је Станоје Станојевић[15], док се песничким записима истог садржаја бавио Ђорђе Трифуновић.[16]

Хронолошке границе у посматрању прибора за писање у српском средњовековном сликарству обухватају време од краја XII века па до средине XV века, јер касније у сликарству Срба под Турцима све се сводило на приказивање две-три ћасе као мастионице и понеке трске.[17]

Представе прибора за писање могу се наћи у српском сликарству средњег века у неколиким сценама (сл. 40 ■ 41). Пре свих треба истаћи портрете јеванђелиста који се срећу у монументалном и књишком сликарству. Они су дати у виду ауторских портрета писаца а самим тим и прибора који се поред њих налази, или су често представљени како се њиме служе. Наравно, у српском живопису нису само јеванђелисти репрезентанти ауторских портрета, већ су то ■ писци првих служби у хришћанском свету, св. Василије Велики и Јован Златоусти, или „црквени учитељи“ св. Григорије из Назијанса ■ Атанасије Велики. Овде наилазимо на оно што бисмо назвали прва група представа прибора. Другу гру-

---

[9] О прибору за писање уопште од првих појава до садашњег времена уп. Z. Kulundžić, *Knjiga o knjizi*, Zagreb 1951, 501–526.

[10] В. Н. Щепкин, *Русская палеография*, Москва 1967², 37–38.

[11] Л. В. Черепнин, *Русская палеография*, Москва 1956.

[12] А. Н. Свирин, *Искуство книги древней Руси*, Москва 1964, 20. Најновије о византијском прибору уп. А. П. Каждая, *Книга и писатель в Византии*, Москва 1973, 7–31.

[13] V. Gardthausen, *Griechische Palaeographie*, I, Leipzig 1911².

[14] Е. Ф. Карский, *Славянская кирилловская палеография*, Ленинград 1928.

[15] Ст. Станојевић, *Књиге у старим српским записима*, Летопис Матице српске, књ. 233 (1905), 68–91.

[16] Ђ. Трифуновић, *Из тмине појање*, Београд 1962, 9–10.

[17] С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614*, Нови Сад 1965, сл. 50.

пу, чини се, образују извесне сцене у хришћанској иконографији, као, на пример, „Христос пред Аном“, „Христос пред Кајафом“, „Христос пред Пилатом“ или „Упис Марије и Јосифа“, у којима се слика дијачки прибор, исто тако коришћен и за писање књига. Овој групи треба додати арханђеле Михаила и Гаврила који стоје насликани на улазима српских цркава и бележе грехе верника, јер се ■ они служе истим прибором.

Од мноштва представа прибора које су некада, сва је прилика, постојале, мали се број сачувао. Слике јеванђелиста, а њима је овде посвећена посебна пажња, због свог места у декорационој схеми, пандантифима, прве су страдале због атмосферских неприлика. Овде је, с обзиром на ограничени простор, пружен избор најбоље сачуваних и, уједно, најзначајнијих представа прибора за писање.

Српски средњовековни преписивачи писали су на пергамену ■ хартији. Пергамен је био у употреби до средине XIV столећа, ретко и нешто касније, а хартија се среће од краја XIII столећа.[18] Можда због ове чињенице, а можда ■ због тога што сликари нису одступали од иконографије сликарства изграђене у византијском свету, наше слике са представама прибора односе се, углавном, на пергаментну традицију.

Од пергамена су прављени свици и тетради. Готово свака слика јеванђелисте има свитак, савијен или развијен, који је пребачен преко пулта на његовом столу, или је на самом столу. Постоји, међутим, један изузетак: на портрету јеванђелисте Јована у Богородичној цркви у Пећи (1330)[19] представљена је једноставна плетена корпа са свитцима. Capsa, која се среће код античких статуа песника и философа[20], дошла је у византијско сликарство преко ранохришћанских мозаика. У апсиди капеле С. Аквилино у Милану[21], у сцени „Христос међу апостолима“, има једна таква capsa. Елементи антике у Пећи давно су објашњени речима Даниловог ученика да су у Богородичиној цркви били „црнци грчког народа“ и да је Данило II у њој поставио „грчке књиге“.[22]

---

[18] Д. Богдановић, *Мешод ойиса рукойиса у Археоїрафском одељењу Народне библиошеке СРС у Беоїраду*, Библиотекар, год. XX, 5, Београд 1968, 371.

[19] М. Ивановић, *Црква Боїородице Одиїишрије у Пећкој Пашријаршији*, Старине Косова ■ Метохије, II–III, Приштина 1963, сл. 56.

[20] V. Gardthausen, *н. g.*, 149.

[21] W. F. Volbach, *Frühchristliche Kunst*, München 1958, т. 138. Плетена корпа -capsa јавља се ■ у византијском сликарству XIV века, уп. A. Ξυγγοπούλου, Ἡ ψηφιδωτή διακόσμησες του ναοῦ των Ἁγίων Ἀποσόλων Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1953, τάν. 9–10.

[22] С. Радојчић, *Улоїа аншике у сшаром срйском сликарсшву*, Гласник Државног Музеја у Сарајеву, н. с. I, Сарајево 1946, 43.

Тетрад се обично састојао од осам листова (шеснаест страница), или тачније од четири листа пресавијених на пола.[23] Зато се тако у српским записима и звао.[24] У сликарству се среће на неколико споменика. У Светим апостолима у Пећи (крај XIII в.)[25], у сцени „Христос пред судијама", тетрад лежи на столу граматика. У Ариљу (1296)[26] један од јеванђелиста држи „ишпартан" тетрад, док се у Богородичиној цркви у Пећи[27], Дечанима (око 1340)[28], и Леснову (1349)[29] на њему пише.

Да би се добили листови за тетрад, пергамен се морао прво премерити, а потом и расећи. Чини се да га јеванђелиста Марко, у Богородичиној цркви у Пећи, „одмерава на педи".[30] Пергамен је сечен оштрим ножем који је често сликан међу прибором писаца (в. инфра).

У каснијим временима, нарочито када је у употреби као материјал на коме се писало била хартија, срећемо и **маказе**. Оне су представљене на минијатурама јеванђеља духовника Висариона сликара Радослава (1429)[31] и у четворојеванђељу Старе цркве у Сарајеву (крај XIV и поч. XV в.).[32] Иако примитивне, ове маказе су сличне данашњим.

Када је тетрад био готов, приступило се **шпартању**,[33] односно извлачењу линија за маргину и редове. При овом послу коришћен је разноврстан прибор: шестар, лењир, харакса, шилце. **Шестар** је служио да измери једнака растојања између редова, и имамо га насликаног у богатом прибору јеванђелиста у Ђурђевим ступовима (око 1172).[34] Помоћу лењира (κανών), кога нема пред-

---

23 Е. Ф. Карский, *н. д.*, 113.

24 Ст. Станојевић, *н. д.*, 85; Ђ. Трифуновић, *н. д.*, 144.

25 Р. Љубинковић, *Црква Светих Апостола у Пећкој патријаршији*, Београд 1964, сл. 46–47.

26 Б. Живковић, *Ариље*, Београд 1970, 6.

27 Уп. нап. 19.

28 Ђ. Бошковић – В. Петковић, *Манастир Дечани*, Београд 1941, т. CLXX.

29 С. Радојчић, *Текстови и фреске*, Нови Сад 1965, сл. 2.

30 В. Петковић, *Живопис цркве Св. Богородице у Патријаршији Пећкој*, Известия на Българския Археол. Инст. IV (1926 27), София 1927, 169; М. Ивановић, *Црква Богородице...*, сл. 55.

31 В. Ј. Ђурић, *Сликар Радослав и фреске Каленића*, Зограф 2, Београд 1967, сл. 1, 3, 4.

32 S. Radojčić, *Stare srpske minijature*, Beograd 1950, t. XXXII.

33 О шпартању уп. Е. Ф. Карский, *н. д.*, 127; В. Н. Щепкин, *н. д.*, 38; А. Белић, *н. д.*, 282; Л. В. Черепнин, *н. д.*, 146–147.

34 G. Millet – A. Frolow, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie*, I, Paris 1954, Pl. 25, 1–2; прибор у Ђ. ступовима је рађен по најбољим узорима византијског минијатурног сликарства X–XII в. уп. H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VI^e au XIV^e siècle*, Paris 1929,

стављеног у српским споменицима[35], повезиване су тачке одређене шестаром, [redacted] онда су за све листове тетрада повлачене линије тупим сечивом **хараксалом**.[36] У једном српском запису из средине XIV века преписивач помиње **ковача Раика** који му је сковао **хараксало**.[37] Оно је, дакле, метално, а могло је бити и од кости, и састоји се из два дела – сечива [redacted] дршке, која је била кратка и нешто дебља. На сликама се разликују два типа сечива: сечиво кришкастог облика [redacted] сечиво у облику точкића. Први тип се може видети код јеванђелиста у Ђурђевим ступовима[38], Ариљу[39], Жичи (1313–1316)[40], Богородичиној цркви у Пећи[41] [redacted] у пергаментном јеванђељу № 13 Хиландарске библиотеке (XIV в.).[42] Други тип постоји, колико ми је познато, само у Светом Петру у Расу (последња, четврт. XIII в.). Он је уједно потврда ранохришћанских узора у српском сликарству, јер је харакса ове врсте лепо описана у епиграму Павла Силенцијарија (VI в.) „...оловни котурић што уме просецати стазе, правилно их повлачећи уздуж по линији правој".[43] Треба рећи [redacted] то да су српски живописци забележили како изгледа ишпартана књига: у Градцу (1275)[44] [redacted] Светом Димитрију у Пећи (1337–1346).[45]

В. Гартхаузен[46] се доста мучио да објасни неишпартане рукописе, [redacted] по њему, византијски писци су конструисали један инстру-

Pl. LXXX, LXXXII–LXXXIV, LXXXVII–LXXXIX; В. Н. Лазарев, *История византийской живописи*, Москва 1948, т. 63–64.

35 Једино, можда, у Ђ. ступовима, уп. Millet – Frolow, I, Pl. 25, 2.

36 О харакси уп. Е. Ф. Карский, *н. д.*, 127; А. Белић, *н. д.*, 282; З. Јанц, *н. д.*

37 Љ. Стојановић, *Записи и натписи*, 95; Ст. Станојевић, *н. д.*, 76.

38 G. Millet – A. Frolow, I, Pl. 25, 1–2.

39 Уп. нап. 26.

40 М. Кашанин – Ђ. Бошковић – П. Мијовић, *Жича*, Београд 1969, 134.

41 Уп. нап. 19.

42 С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, т. XXVI.

43 С обзиром на значај епиграма за познавање прибора за писање, доносим га у целини према Ф. А. Петровский, *Византийские эпиграммы*, Византийская литература, Москва 1974, стр. 172, у преводу Ђ. Трифуновића, коме срдачно захваљујем: „Овај оловни котурић што уме просецати стазе, / Правилно их повлачећи уздуж по линији правој, / Шиљату оштрицу за чишћење тресе, такође [redacted] лењир. / За низање редова што укосо не иду по њему, / Храпави камен за шиљење раздвојеног врха пера, / Ако би се његов шиљак излизао од дуга писања, / Такође из морских дубина Тритона-Скитнице узглавље – / Спужву, којом је могућно излечити грешке пера, / Сандуче са мастионицом у њему, које у многим преградицама / Сачувати може сав прибор вештог писара, / На дар Хермесу принео је Калимен, руци својој оронулој /Дављи у старости да одахне од многолетних мука".

44 Millet – Frolow, II, Paris 1957, Pl. 49, 2.

45 Г. Суботић, *Црква Светог Димитрија у Пећкој патријаршији*, Београд 1964, сл. 52.

46 V. Gardthausen, *н. д.*, 185.

мент који је сличан пункториуму, што се на Западу употребљавао. Међутим, био је то **ланчић са штипаљкама** који се налази међу прибором јеванђелиста у византијском минијатурном сликарству XI и XII века.[47] Од руских палеографа једино га је запазио В. Н. Шчепкин[48], али је и његово објашњење остало у области претпоставке: служио је, каже руски истраживач, за границе редова. И овде решење загонетке пружа слика – јеванђелисти Матеј, Марко и Јован у цркви Успења у Никеји (XI в.)[49] имају тетраде на којима је са горње стране закачен ланчић, и то тако да би уједно одредио маргину и да би држао листове тетрада заједно, чиме би писање било олакшано. Био је то, дакле, „инструмент" помоћу кога су писани рукописи, без претходног шпартања. У српском сликарству поменути ланчић представљен је само у Ђурђевим ступовима[50], али је, мора се поменути, употреба овог помагала од стране наших преписивача неизвесна, јер је прибор за писање у Ђурђевим ступовима веома разноврстан, а и сликан је по најбољим византијским узорима XI–XII века. Овде, очевидно повиновање традиционалном представљању, не допушта доношење непобитних закључака о материјалној култури.

Судећи по српској средњовековној слици, **писаљка** коју су користили наши преписивачи била је трска (calamus, κάλαμος).[51] Ипак, већина палеографа се изјашњава за употребу и трске и птичијег пера.[52] Можда се у Србији средњег века писало и птичијим пером, јер се назив **перо**[53] среће у нашим записима, додуше без описног придева – какво је и од чега је?[54] Међутим, врло је чудно да перо готово нигде није представљено, већ само трска. Јеванђелисти у руским минијатурама имају и трску и птичије перо, и руски преписивачи тачно разликују – писан **тростю** и писан **павьнмь пером**.[55] Чињеница да нема пера насликаног у Србији,

---

[47] H. Omont, *н. д.*, Pl. LXXXVIII–LXXXIX.
[48] В. Н. Щепкин, *н. д.*, 37–38.
[49] За јев. Матеја уп. O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, Boston 1955, t. 16 b.; за јев. Марка уп. D. T. Rice, *Beginn und Entwicklung christlicher Kunst*, Köln 1961, сл. 29; за јев. Јована уп. В. Н. Лазарев, *Византийская живопись*, Москва 1971, сл. на стр. 101.
[50] Уп. нап. 38.
[51] V. Gardthaugen, *н. д.*, 192–193 и даље.
[52] Е. Ф. Карский, *н. д.*, 129; В. Н. Щепкин, *н. д.*, 38; А. Белић, н. д., 282; Л. В. Черепнин, *н. д.*, 145–146; А. Н. Свирин, *н. д.*, 20; док се З. Јанц, *н. д.*, опредељује само за трску.
[53] Ђ. Трифуновић, *н. д.*, 7, 9–10; Љ. Стојановић, *Записи и натписи*, 190–191.
[54] Додуше млађи записи, као загонетка Апокрифног песника XVII в., јасно говоре да је перо за писање птичијег порекла, уп. Ђ. Трифуновић, *н. д.*, 28, 166.
[55] Е. Ф. Карский, *н. д.*, 129.

може указивати на неколике претпоставке: прво, да писани извори говоре о „перу“ а мисли се на calamus; друго, да се у Србији писало и птичијим пером, а да је традиција сликања calamus-a у прибору код ауторских портрета била толико јака, да нема сликаног птичијег пера; и треће, што произилази из два претходна става, и што је највероватније, да се писало и једним ■ другим, с тим да је сликана трска, док се у записима помињало птичије перо.

Каламус је рађен од трске која се сушила и препарирала да би била чвршћа.[56] Потом се укосо на врху зарезивала посебним писарским ножем.[57] Овај тренутак су представили сликари, а види се у четворојеванђељу манастира Хиландара № 13[58], Ресави (до 1418)[59] и јеванђељу духовника Висариона.[60] Ножеви којим су зарезиване трске, а видећемо касније којим су се брисале грешке, насликани су у Ђурђевим ступовима[61], Сопоћанима (1265)[62], Св. Петру у Расу (сл. 42), Богородичиној цркви у Пећи[63], Св. Димитрију у Пећи[64], Дечанима[65], Леснову[66], четворојеванђељу Старе цркве у Сарајеву[67], итд. То је, обично, нож равног сечива, са благо повијеним врхом, краће или дуже дршке. Постоје чак два записа из XIV века, где преписивачи помињу коваче који су им сковали **ножиць** да би њиме „перо правили“.[68] Какво перо треба употребити у зависности од врсте писма ■ како га припремити, говори се у једном руском зборнику XVI–XVII века.[69]

Кад би перо било готово, оно је испробано. Неколико старих српских записа се односи на пробу: „Покусих перо ■ руку да виђу како хошту писати...“ (XV в.), „Григорије Бугарин искуси перо

---

56 З. Јанц, *н. д.*
57 „Писарски нож“ Јеремија 36, 24.
58 С. Радојчић, *Старо...*, таб. у боји 9.
59 В. Ј. Ђурић, *Ресава*, Београд 1963, сл. 44.
60 В. Ј. Ђурић, *Сликар Радослав...*, сл. 3.
61 Уп. нап. 38.
62 В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, 56–57.
63 Уп. нап. 19.
64 Уп. нап. 45.
65 Уп. нап. 28.
66 G. Millet – T. Velmans, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie*, IV, Paris 1969, Pl. 18, 38–39.
67 Уп. нап. 32.
68 Љ. Стојановић, *Записи и натписи*, 190–191.
69 П. Симони, *Къ исторiи обихода книгописца, переплетчика и иконнаго писца при книжном и иконом строенiи*, Материалы для исторiи техники книжнаго дѣла ■ иконописи ■ другихъ источниковъ XV–XVIII столѣтiи, Памятники древней письменности ■ искусства. CLXI, СПБ. 1906, 41; Л. В. Черепнин, *н. д.*, 353; А. Н. Свирин, *н. д.*, 20.

■ руку...“ (XIV в.), „Зде покуси перце и уписа словце. ...“ (XVII в.).[70]

Врло често су јеванђелисти представљени како у пратњи персонификације Премудрости очекују, замишљени, божанску инспирацију. Једног бисмо издвојили, а то је јеванђелиста Марко у Св. Димитрију у Пећи[71], кога, додуше, не прати Премудрост. Он се налактио, наслонио главу на леву руку, у којој држи трску, ■ размишља. Ова слика подсећа на оне представе у касној антици на којима писци, размишљајући о садржини текста, стављају писаљку у уста.[72]

Матеј, Марко, Лука и Јован у српском сликарству обично или пишу, или у својим рукама држе писаљке. Међутим, ако то није случај, онда трску налазимо на столовима или у самим мастионицама. Нарочито су занимљиве оне представе где писаљка лежи у простору за пера у мастионицама, што се може видети у Леснову[73], а нешто слично ■ у Св. апостолима у Пећи.[74]

Српски преписивачи су користили неколико врста **мастила**: црно или смеђе за писање текста, црвено или плаво за наслове и иницијале.[75] Рецепти за мастило, који имају велику важност за конзерваторе рукописа, сачували су се у већем броју, у нас од XV–XVI века.[76] Оно што је овде најважније у вези са мастилом јесте: у чему се мастило чувало ■ каквог облика су биле мастионице.

Мастило се правило у већој количини и чувало се у стакленим **боцама–ампулама**.[77] Пре самог писања писар би у мастионицу сипао онолико мастила колико му је за писање било потребно, јер би оно брзо изветрило. У српском сликарству у портретима јеванђелиста могу се наћи такве ампуле, мада су оне у неким споменицима

---

[70] Ђ. Трифуновић, *н. д.*, 7, 10ј 170; Исти, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Београд 1974, 270–271.

[71] Уп. нап. 45; још бољи пример може се наћи у сликарству Богородице Перивлепте (1295) уп. П. Миљковић-Пепек, *Делото на зографите Михаило ■ Еутихиј*, Скопје 1967, сл. 13, 1.

[72] A. Stenico, *Die Malerei im Aletrtum*, II, Gütersloh 1963, сл. 138; V. Gardthausen, *н. д.*, 193, наводи да се Демостен убио помоћу отрова у трсци; о вези са представама античких филозофа и јеванђелиста у византијским минајатурама уп. K. Weitzmann, *Geistige Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance*, Köln-Opladen 1963, 29–31.

[73] Уп. нап. 66.

[74] Уп. нап. 25.

[75] З. Јанц, *н. д.*,

[76] М. Харисијадис, *Прилог проучавању српских типика за израду мастила и боја за рукописе*, Библиотекар, год. XX, бр. 3, Београд 1968, 209–218.

[77] О боцама–ампулама на нашем терену уп. В. Хан, *Проблеми око порекла стакла...*, 20–21.

употребљене као декоративни мотив.[78] У четворојеванђељу № 13 манастира Хиландара[79] иза јеванђелисте Марка насликане су две ампуле, а лако се може установити да су од стакла и да су у њима црвено и црно мастило. Поред ових, треба поменути и оне у Ђурђевим ступовима,[80] Сопоћанима,[81] Св. Петру у Расу, Дечанима,[82] Леснову[83] и јеванђељу духовника Висариона.[84] Нажалост, истраживачи стакла нису нашли на нашем терену ниједну боцу-ампулу коју би могли довести у везу са боцама у којима се чувало мастило. Може се само претпоставити да су оне у српске крајеве увожене из Дубровника.[85]

У сликарству постоје две главне врсте представа **мастионица**[86]: мастионице за две или више врста мастила и мастионице – ћасе. Прва врста је сликана тамо где је прибор богатији. Оваква мастионица има обично три дела: у средини је подужи простор где се држала трска, а на крајевима су два кружна отвора за црно мастило и киновар. Најбољи примери ове врсте су у Ђурђевим ступовима[87], Сопоћанима[88], Ариљу[89], Жичи[90], Леснову,[91] јеванђељу № 9 манастира Хиландара (око 1360)[92]. Има их и без простора за трску – Дечани[93], јеванђеље духовника Висариона[94], Богородичина црква у Пећи[95], где постоје отвори за три мастила, и то са поклопцем. Сликом детаљно приказана мастионица за два мастила, која је несумљиво била од метала, код јеванђелиста Матеја и Јована у јеванђељу духовника Висариона има своје аналогије у сачуваним примерцима ових мастионица у Русији XVII века.[96]

---

78 На пример, Краљева црква уп. Millet – Frolow, III, Paris 1962, Pl. 57, и Св. Ђорђе у Полошком, уп. С. Радојчић, *Пилатов суд у византијском сликарству раног XIV века*, Зборник радова Византолошког института, књ. XIII, Београд 1971, сл. 5.
79 S. Radojčić, *Geschichte der serbischen Kunst*, Berlin 1969, t. 46.
80 Уп. нап. 38.
81 Уп. нап. 62.
82 Уп. нап. 28.
83 Уп. нап. 66.
84 В. Ј. Ђурић, *Сликар Радослав...*, сл. 4.
85 В. Хан, *Архивске вести о стаклу у Дубровнику из XIV и прве половине XV века*, Зборник Музеја примењене уметности 15, Београд 1971, 57.
86 О мастионицама уп. Е. Ф. Карский, *н. д.*, 130; Л. В. Черепнин, *н. д.*, 143, 353.
87 Уп. нап. 38.
88 Уп. нап. 62.
89 Уп. нап. 26.
90 Уп. нап. 40.
91 Уп. нап. 66.
92 С. Радојчић, *Старо*, таб. XXVII.
93 Уп. нап. 28.
94 В. Ј. Ђурић, *Сликар Радослав*, сл. 1; S. Radojčić, *Geschichte*, т. 64.
95 Уп. нап. 19.
96 Л. В. Черепнин, *н. д.*, 353, сл. 99.

Поред ових, судећи по ликовним представама, наши преписивачи су користили и обичне ћасе као мастионице, које су, чини се, биле земљане. Оне се налазе насликане у Куманичком четворојеванђељу (поч. XIV в.)[97], пергаментном јеванђељу № 13 манастира Хиландара[98], четворојеванђељу Старе цркве у Сарајеву[99], јеванђељу духовника Висариона.[100] И ту се, сем код првог примера, може видети да су у питању две чаше – за црно мастило и киновар.

Да би се написано брзо осушило, коришћен је пепео од дрвета или ситан речни песак који је држан у посудама сличним слaницима.[101] Тешко је поуздано говорити о изгледу ових посуда, јер су њихове слике сувише уопштене. Једино би се могло претпоставити да су оне насликане на столу јеванђелисте Луке у четворојеванђељу Старе цркве у Сарајеву.[102] Преписивачима се дешавало, а то је био чест случај, да при писању погреше. Брисало се или сунђером или ножем. **Сунђер**[103] је употребљаван у Византији, и он се налази на неколиким минијатурама XI–XII века[104], представљен међу писарским прибором. О њему лепо говори већ поменути епиграм Павла Силенцијарија – „спужва, којом је могућно излечити грешке пера".[105] У средњовековној Србији његова употреба је била ређа, али се представа сачувала у Ђурђевим ступовима[106], што не чуди, јер се сме закључити да је слика овог прибора рађена по византијским узорима.

Нож је коришћен двојако – за оштрење пера, за стругање погрешно написаних слова[107] и „радирање". Састојао се из сечива и дршке, која је или исте величине као оштрица или је нешто краћа. Сечиво је било на врху благо повијено, да би се њиме без оштећења пергамена могло стругати. Изглед ових ножева може се наћи у Ђурђевим ступовима[108], Сопоћанима[109], Светом Петру у Расу, Ку-

[97] С. Радојчић, *Старо*, таб. XXI.
[98] Исто, таб. XXVI.
[99] Уп. нап. 32.
[100] В. Ј. Ђурић, *Сликар Радослав*, сл. 3.
[101] З. Јанц, *н. д.*
[102] Уп. нап. 32.
[103] Сунђером се могло брисати само ако је мастило било од чађи. За овај податак захваљујем колегиници Вери Вуловић-Радосављевић, начелнику конзерваторске службе Народне библиотеке СРС у Београду.
[104] H. Omont, *н. д.*, И. LXXXIII–LXXXIV.
[105] Уп. нап. 43.
[106] Уп. нап. 38.
[107] В. Н. Щепкин, *н. д.*, 38; Е. Ф. Карский, *н. д.*, 129.
[108] Уп. нап. 38.
[109] Уп. нап. 62.

маничком четворојеванђељу[110], Дечанима[111], четворојеванђељу Старе цркве у Сарајеву.[112] Далеко најзанимљивији пример јесте представа јеванђелисте Марка у Жичи[113] који једним таквим ножем брише или „радира" написани свитак, и то је јединствена слика брисања, односно „радирања". Представе јеванђелиста не откривају на чему су преписивачи држали тетраде док су писали. В. Н. Шчепкин је тачно уочио да „сто на минијатурама служи само ради прибора за писање".[114] У нас, када пишу, јеванђелисти држе тетрад или књигу на колену, што није довољно чак ни за хипотетично доказивање о томе на чему се писало. Пултови, на којима се у средњем веку писало, сликају се обично са пребаченим свитком или отвореном књигом. Једини изузетак је јеванђелиста Марко у пергаментном јеванђељу № 9 манастира Хиландара[115], који пише на књизи за пултом.

Исписани тетради су се шивењем спајали у књигу, која се затим опремала корицама. Представа прибора за те послове нема. Међутим, после коричења, књига се обрезивала, што је насликано у припрати манастира Пиве (1626).[116] Тамо се лепо види како св. Козма Творац помоћу ножа са две дршке обрезује књигу која је у стези на завртње. Оваквих представа је било [redacted] у ранијим временима, јер се нешто једноставније обрезивање књиге сачувало у сликарству Протата на Св. гори са почетка XIV столећа.

Поред описаног прибора за писање књиге, употребљаван је, као што је речено на почетку, и дивит (τὸ καλαμάριον).[117] Он спада у дијачки прибор, и може се наћи у представама суђења Христу, „Упису Марије [redacted] Јосифа", код арханђела на улазима у храмове, и код неких црквених писаца (Св. Теодор Студит и Јован Дамаскин у Леснову).

Међу представама дивита посебно се издвајају сцена „Премудрост сазида себи храм" у Грачаници[118] и персонификације Премудрости које својим јеванђелистима држе дивите у Богородичиној цркви у Пећи.[119]

---

110 Уп. нап. 97.
111 Уп. нап. 28.
112 Уп. нап. 32.
113 Millet – Frolow, I, Pl. 49, 3.
114 В. Н. Щепкин, *н. д.*, 37.
115 С. Радојчић, *Старо*, таб. у боји 10.
116 *Фреске из Пиве*, каталог, Цетиње 1972, 10. За обрезивање књиге у сликарству Протата на Св. гори уп. П. Мильковић-Пепек, *н. д.*, т. LVI.
117 О дивиту уп. V. Gardthausen, *н. д.*, 193–194; С. Радојчић, *Пилатов суд*, 304–306; З. Јанц, *н. д.*
118 V. R. Petković, *La peinture serbe du Moyen Age*, I, Beograd 1930, Pl. 53a.
119 Уп. нап. 19.

Дијачки прибор је био, судећи бар по ликовним представама судница у ранохришћанском и византијском сликарству, много разноврснији. Код нас, он је сведен само на дивит и трску.

Дивит се, иначе, састојао из два дела: тоболца, у коме су држана пера, ■ мање округле посуде за мастило, која се причвршћивала на тоболац, изгледа, помоћу кожних трака тако да отвор мастионице буде на истој страни као и отвор тоболца. И тоболац и мастионица су имали поклопце, само што је тоболац имао поклопац на шарке – Богородица Перивлепта (1295)[120], Грачаница (1321)[121], Дечани[122], Св. Ђорђе у Полошком (око 1340)[123], или је био одвојен, као у Марковом манастиру (1376).[124] Отворени тоболци казују да је у њих стављано четири трске – Св. Ђорђе у Полошком[125], Лесново[126], Марков манастир[127] – или две трске – Каленић (око 1413).[128]

Како се ■ где држао дивит приликом писања, најречитије илуструју представе писања на свитку арханђела Гаврила у Дечанима[129], св. Теодора Студита ■ Јована Дамаскина у Лесново[130], непознатог дијака у Кучевишту (1330–1337), или дијака у „Упису Марије ■ Јосифа“ у Каленићу[131]: дивит се држао под пазухом, и то са леве стране, да би се лакше умакало у мастионицу.[132] Касније је предвиђено да он лежи на столу, а самим тим отвор мастионице је променио положај. Један такав леп примерак из XVII века, од сребра, чува се у београдском Музеју примењене уметности.[133]

Назив **дивит** јавља се код Срба од почетка XVII века. Неки инок Ниђифор записује: „Сије писах аз слаби ■ грешни мањши в иноцах Ниђифор у манастиру Фенеку; Григорије ми дивит држаше“.[134] Крај записа, поред речи дивит, говори о метафорич-

---

120 Millet-Frolow, III, Pl. 8, 3; Д. Чорнаков, *Фреске у цркви Светог Климента у Охриду*, Београд 1961, сл. 37.
121 Уп. нап. 118.
122 Арханђел Гаврило на улазу, уп. П. Мијовић, Дечани, Београд 1963, сл. 9.
123 С. Радојчић, *Пилатов суд*, сл. 5.
124 Millet – Velmans, IV, Pl. 92, 169, 171, ■ Pl. 98, 178.
125 Уп. нап. 123.
126 V. R. Petković, *La peinture*, I, Pl. 131 a; Србљак, I, Београд 1970, сл. код стране 401.
127 Уп. нап. 124.
128 С. Радојчић, *Каленић*, Београд 1964, сл. 21.
129 Уп. нап. 122.
130 Уп. нап. 126.
131 Уп. нап. 128.
132 О држању дивита за појасом ■ народна песма „Смрт Марка Краљевића“, „Када Марко сактиса оружје, Онда трже дивит од појаса“.
133 *Уметничка обрада метала* II (1956–1957), № 334, стр. 34.
134 Љ. Стојановић, *Записи и натписи*, 942.

ном исказивању наших преписивача, јер се метафора истог садржаја може прочитати у представама ауторских портрета у Богородичиној цркви у Пећи,[135] где, како је речено, персонификације Премудрости држе дивите јеванђелистима. У истом столећу записана је и цена дивита. Арсеније Чарнојевић у свом дневнику о путовању у Јерусалим 1683. године прича како му је архиђакон Данило успут заборавио дивит и да је његова цена 40 гроша.[136]

Представе прибора за писање и опрему књиге у српском средњовековном сликарству посматране су у овом раду са становишта палеографских студија. Тиме је добијена идеална схема постојећих представа која је укомпонована у процес стварања средњовековног писца – од пергамена до готове књиге. Ипак, историјско-уметничко посматрање поставља друге захтеве: изучавање односа времена ■ садржаја, антике ■ античке традиције у старом српском сликарству, ■ представа прибора као извора за познавање материјалне културе.

Ауторски портрети писаца прешли су у средњовековну уметност византијског културног круга из касне антике. У X–XI веку византијско минијатурно сликарство дефинитивно формира лик средњовековног писца, а самим тим прибор постаје једна од тема којој се посвећује посебна пажња. Од тих времена, па до пада Цариграда у српској средини од Ђурђевих ступова до минијатура у јеванђељу духовника Висариона сликара Радослава, сликање прибора у ауторским портретима има своје значење, зависно од богатства узора и могућности уметника да их доследно пренесу. Мајстори који су радили у српској етничкој средини, враћају се каткад на узоре и предлошке створене у средњем византијском периоду, а каткад на касноантичке ■ ранохришћанске узоре.

Не бих смео да тврдим да се у српском средњовековном сликарству у представама прибора могу прочитати само старији узори. Преписивачи су били знани живописцима и илуминаторима, а има случајева када су они једна личност, те не би било чудно да су у портрете јеванђелиста слободно уносили алат којим су се они лично служили. Посматрано са те стране, представе прибора за писање и опрему књиге јесу необичан, али поуздан извор материјалне културе.*

*Овај рад је завршен новембра 1974. године.

[135] М. Ивановић, н. д., 55–56.
[136] Гласник СУД, књ. XXXIII, Београд 1872, 188.

PRESENTATIONS OF WRITING AND BOOKBINDING TOOLS IN MEDIEVAL SERBIAN PAINTING

The medieval Serbian painting is one of the important sources for learning about the material culture and observing the forms of writing tools and bookbindings.

Images of writing tools in medieval Serbian painting are primarily to be found in the portraits of the Evangelists, in monumental and miniature painting, as well as in the presentations of the Great Fathers of the Church, Basil the Great, St. John Chrysostom, Gregory the Theologian and Athanasius the Great. A second group consists of some scenes in Christian iconography where there are images of scriptorial tools, as well as the presentations of archangels, writing down the sins a person has committed. This paper deals with a selection of the most important, surviving presentations of writing tools.

The paintings that depict writing materials mostly refer to the parchment tradition. On almost every picture of the Evangelists, there is a folded or unfolded scroll, lying across a lectern on a table, or on the table itself. The *quaternion* appears in painting in the Church of the Holy Apostles in Peć, in Arilje, in the Church of the Virgin in Peć, in Dečani, and in Lesnovo. In later times, especially when paper was used as material on which to write, one comes across images of scissors.

Various tools were used for drawing lines: a compass, a ruler, a *haraxal*, and a small awl.

A compass is depicted among the numerous writing tools of the Evangelists in Djurdjevi stupovi, and a *haraxal* appears in Djurdjevi stupovi, Arilje and Žiča, in the Church of the Virgin in Peć, and in the parchment Gospel No. 13 in the Hilandar Library. A blade in the shape of a tiny wheel is depicted in the Church of St. Peter in Ras. A small chain with pegs by means of which one could write without drawing lines was depicted only in Djurdjevi stupovi.

The copyists used reeds as pens, instead of quills, judging by medieval Serbian painting, because birds' feathers are not shown. The Evangelists were ordinarily depicted as writing or holding pens. On their portraits, one can also see little glass bottles or ampoules, containing ink, although these were sometimes painted as decorative motives. Ink-wells for two or more types of ink were depicted wherever the array of tools was richer (Djurdjevi stupovi, Sopoćani, Arilje, Žiča, Lesnovo, Gospel No. 9 in the Hilandar monastery, Dečani, the Gospel of the monk Visarion, and the Church of the Virgin in Peć, while ink-bowls were painted in the Four Gospels of Kumanica, the parchment Gospel No.13 in the Hi-

landar monastery, the Four Gospels of the Old Church in Sarajevo, and the Gospel of the monk Visarion.

The presentation of a sponge for wiping is preserved in Djurdjevi stupovi.

The picture of knives for sharpening pens, for scraping off mistakenly written letters and "etching" can be found in Djurdjevi stupovi, Sopoćani, St. Peter's in Ras, the Four Gospels of Kumanica, Dečani, the Four Gospels in the Old Church in Sarajevo.

The written *quaternions* were sewn together into a book, which was then placed in a binding. Presentations of tools for such work do not exist. After being bound, a book was trimmed, which is depicted in the narthex of the Piva monastery.

The inkwell belongs to the group of scriptorial tools and it can be found on presentations of the *Christ judged by Annas, Caiaphas or Pilate*, the *Registration of Mary and Joseph in Bethlehem*, of the archangels at the entrances to churches, and in the portraits of some church writers (St. Theodore Studites and St. John Damascene in Lesnovo).

Examining presentations of writing and book binding tools from the aspect of art history poses special demands: studying the relation between the times and contnets of paintings, Antiquity and the traditions of Antiquity in old Serbian art, and the presentations of writing tools, as a source for learning about the material culture.

Натписи на свицима и књигама у најстаријем студеничком зидном сликарству

По налогу светог Саве 1208/9. године у Богородичиној цркви у Студеници, задужбини светог Симеона Немање, грчки сликари извели су српске натписе и то као легенде уз сцене и светитеље, и, што је за нашу тему још значајније, на сликаним свицима и књигама.[1] Ова чињеница је већ више пута у науци помињана и тумачена.[2] Прослава и Споменица Српске православне цркве која се посвећује Студеници добра је прилика да се још једном укаже на натписе на свицима и књигама. Уједно, ово је први црквени споменик који објављујемо из широко замишљеног плана – „Натписи на сликаним свицима и књигама у српском средњовековном зидном сликарству".

Прошло је већ скоро две деценије како је Фрања Баришић скренуо пажњу на значај „натписних текстова" у зидном сликарству.[3] Нажалост, његови ставови нису у нашој средини имали неки видљивији одјек. Једино су начела издавања таквих натписа, позната и од раније, само делимично примењена у историјско-уметничкој обради старих српских фрескодекорација.[4] У истраживању појединих цркава ишло се, пре свега, на ишчитавање натписа, а само кадикад и на идентификацију порекла текста одређеног нат-

---

1 Све натписе XIII столећа, видљиве почетком двадесетих година овог века публиковао је В. Р. Петковић, *Манастир Студеница, Београд 1924*.

2 V. J. Đurić, *La peinture murale serbe au XIII^e siècle*, L'art byzantin du XIII^e siècle, Beograd 1967, 155; Исти, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 32; Исти, *Свети Сава и сликарство његовог доба*, Сава Немањић – свети Сава. Историја и предање, Београд 1979, 246.

3 Ф. Баришић, *Грчки натписи на монументалном живопису*, Зборник радова Византолошког института, књ. X, Београд 1967, 47–56.

4 Посебан напор учинио је Г. Суботић, *Свети Константин и Јелена у Охриду*, Београд 1971, 105–112.

писа.[5] Изгледало је тада, а и данас је иста ситуација, да су прилично строги захтеви у издавању били остварљиви искључиво кроз интердисциплинарну сарадњу богослова, филолога, историчара књижевности и историчара уметности. Богата, изузетно значајна грађа остала је тако, стицајем околности, без целовитијег методолошког приступа и као таква она је понуђена на даљу анализу, односно тумачење које је, углавном, изостајало. Полазећи од става „да право значење извесне слике са писаним текстом сагледавамо тек онда када упознамо оно што се тим текстом исказује“[6], Фрања Баришић[7], Димитрије Сергејевич Лихачов[8], Иван Дујчев[9], Светозар Радојчић[10] и други непосредно су истицали важност истраживања текстова на свицима и књигама, нарочито за историчаре уметности. Имајући ово у виду, наша је намера да укажемо, пре свега, на општи културно-историјски значај ових натписа. С друге стране, желимо да филолозима, историчарима књижевности, палеографима понудимо прворазредну грађу која до сада није била уопште предмет пажње, пошто филолози нису истраживали језик натписа, историчари књижевности нису приметили да се исти текстови појављују и на фрескама и у књижевним делима, а и палеографи нису испитивали морфолошке промене српског писма, иначе видљиве на фреско-натписима. Коначно, историчари уметности имали би могућност да испуне приличну празнину у разматрању односа писане речи и слике, ликотворене представе и идеје која је у њеној суштини.[11] Дешифрујући текстуално књижевно порекло одређеног натписа на свитку или књизи, сазнајемо да је реч о мноштву различитих писаних извора, увек исте намене, да се речима искаже однос према Светој тројици, Богородици, светитељима али и самим верницима: У дидактичност целокупне слике спада и натпис на свитку или књизи.[12] Не желимо овом приликом да улазимо

---

5 Готово сви истраживачи нашег времена доносе порекло текста из Литургије. Грчке текстове на свицима архијереја посебно су обрадили G. Babić – Ch. Walter, *The inscriptions upon liturgical rolls in Byzantine apse decoration*, Revue des études byzantines, 34, Paris 1976, 269–280, где су публиковани и многи српски споменици.

6 Ф. Баришић, *нав. дело*, 50.

7 Исто, стр. 47–56.

8 Д. С. Лихачов, *Поетика старе руске књижевности*, Београд 1972, 37–41.

9 И. Дуйчев, *Древноезически мислители и писатели в старата българска живопис*, София 1978.

10 С. Радојчић, *Белешка уз један цитат из Сопоћана*, Летопис Матице српске, књ. 413, Нови Сад 1974, 597–598.

11 И. М. Ђорђевић, *Српскословенска књижевност и српска средњовековна уметност*, Српско средњовековно писано наслеђе. Научни састанак слависта у Вукове дане, књ. 14/1, Београд 1985, 249–255 (са библиографијом).

12 Ф. Баришић, *нав. дело*, 50.

у сложене проблеме функције ових натписа, нарочито оних идеја да се у њима може сагледати универзални поглед на свет. Ипак, морамо нагласити да су они упућени средини у којој се одређени сликани програм остварује – верницима, односно онима који служе у тој цркви – монасима, свештеницима, црквеним великодостојницима. Колико је све то било тачно и прецизно разрађено, показује употреба српскословенског језика у нашим старим црквама. Наиме, за добар број фреско-декорација знамо да су дело грчких сликара, што је уосталом случај са Богородичином црквом у Студеници. Овде језик натписа има посебно, сме се чак рећи – идеолошко значење у тек ствараној српској црквеној организацији.[13] Уз то, поставља се занимљиво питање да ли је свети Сава преводио са грчког сликарске приручне материјале или је сам вршио избор текстова из разних богослужбених списа? Практична функција, с друге стране, уочљива је још јасније на фрескама параклиса Светог Ђорђа у манастиру Хиландару (друга четвртина XIII века), у коме су легенде уз сцене исписане грчки, а девизе на свицима и легенде светих монаха на српскословенском језику[14]; оне су, очигледно, биле намењене српским монасима.

О значењу текстова натписа на свицима и књигама у српском средњовековном зидном сликарству сада нећемо расправљати; то остављамо за неку другу прилику, када би се на основу већег броја објављених текстова једне епохе или једног подручја могли изводити шири, комплетнији закључци. У овом тренутку довољно је, чини се, само навести занимљив студенички пример текста који је исписан на свитку светог Саве освећеног[15], општег идејног и монашког узора светог Саве српског. Те речи преузете су из погребних стихира светог Јована Дамаскина и изговарају се у опелу[16], а, по светом Сави, Симеон Немања их је саопштио у својој чувеној беседи при напуштању престола.[17] Немања се замонашио и наставио свој живот у Студеници. Овим би још једном била потврђена претпоставка о Савином непосредном учешћу при живописању очеве задужбине, Богородичине цркве у Студеници.[18]

---

13 В. Ј. Ђурић, *Свети Сава*, 246.

14 V. J. Đurić, *Fresques médiévales à Chilandar*, Actes du XII^e congrès international d' études byzantines, Tome III, Beograd 1964, 67.

15 В. Р. Петковић, *Манастир Студеница*, 46; уп. наше читање.

16 *Требник*, изд. Светог архијерејског синода Српске православне цркве, Београд 1956, 362.

17 *Списи Св. Саве*, изд. В. Ћоровића, Београд – Ср. Карловци 1928, 156.

18 Од обимне библиографије посвећене овом питању уп. В. Ј. Ђурић, *Свети Сава*, 246–248 (са литературом); И. М. Ђорђевић, *О фреско-иконама код Срба у средњем веку*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 14, Нови Сад 1978, 82–83, 92; Исти, *Свети стилпници у српском зидном сликарству*

Држећи се, углавном, начела издавања натписа, оних које је у нашој средини саопштио Фрања Баришић[19], и ми ћемо представити текстове на свицима ■ књигама у најстаријем студеничком зидном сликарству. Пошто има неких разлика, треба на овом месту саопштити наша начела. Сваки натпис, који се овде објављује, садржи пет главних делова: 1. фотографију натписа; 2. наслов; 3. рашчитани натпис; 4. идентификацију порекла садржаја; 5. литературу. Први проблем техничке природе односи се на избор илустративног материјала – фотографија или калк? Иако се може десити да при штампању дође до губитка оштрине, ми смо се одлучили за фотографију из сасвим одређеног разлога. Представити калк натписа значи да се издавачу мора веровати, а овако, помоћу фотографије, пружена је могућност и другима да упореде ■ контролишу наше читање; уосталом, овакав предлог дао је и Фрања Баришић.[20] Фотографија натписа нуди и један посебан резултат: на примеру Богородичине цркве у Студеници види се да су свици исликани и ишпартани, а потом су исписивачи, често не држећи се постављених линија редова, изводили „натписне текстове“.[21]

Наслов садржи следеће елементе: број натписа, име личности која носи свитак или књигу, место личности у декорацији, одређење да ли је реч о свитку или књизи (тетради) ■ идентификацију исписивача (обележено са писар А, односно писар Б). Редослед натписа зависи, по нашем мишљењу, не од механизма украшавања једног храма, већ од читања програма једног верника за кога се фреско-целина и ствара. Дакле, не од горе на доле, већ по правцима кретања оних који храм походе – од врата ка спиритуалном средишту (олтарској прегради и олатару), и од доле на горе, управо онако како су се кретале мисли ■ осећања наших старих у средњем веку. У случају Богородичине цркве у Студеници то значи од западног улаза у наос ка олтару, од јужног улаза вестибила ка поткуполном простору, од доње зоне ка средњој, највишој ■ куполи. Олтарски простор симболично увек представља целину за себе.

Што се тиче презентације самог текста натписа, ми смо се одлучили за тзв. рашчитавање, које сматрамо као најсврсисходније, пошто се на фотографијама може видети начин скраћивања,

---

средњег века, Зборник за ликовне уметности Матице српске 18, Нови Сад 1982, 47–48.

[19] Ф. Баришић, *нав. дело*, 53–56.

[20] *Исто*, 55.

[21] У случају да смо као решење прихватили калк натписа, држали бисмо се начина издавања Б. Живковић, *Сопоћани. Цртежи фресака*, Београд 1984, 26, 28.

сви надредни знаци ■ друго. У случају да постоје речи које су погрешно исписане, испод рашчитаног текста доносимо правилно читање; оно је обележено звездицом*.[22] Заграде користимо на следећи начин: ( ) полукружна заграда је за рашчитавање под титлом; [ ] угласта заграда је за рашчитавање скраћених места која нису стављена под титлу; < > рогљаста заграда је за идентификацију празног, односно реконструкцију оштећеног места.

Испред идентификације порекла наведеног текста стоји знак стрелице →. За текстове који се односе на литургију упућујемо на књигу Лазара Мирковића, *Православна литургика*, књ. II, Београд 1966[2], а за јеванђеоске текстове користимо готово савремени студеничком живопису, рукопис Вукановог јеванђеља у издању Јосипа Вране (*Вуканово еванђеље*, Београд 1967). Ако се догоди да неке од текстова нисмо идентификовали, после знака стрелице остављамо празан простор да истраживач може сам убележити пронађено место.

За литературу предвидели смо знак за број (#). Будући да се добар део натписа налази у сликарском приручнику Дионисија из Фурне,[23] односно верзијама приручника које не припадају Дионисију, а Ерминија не спада у извор за иконографију, литературу започињемо навођењем места из Ерминије, пошто су сликари често исписивали натписе не из оригиналних текстова, већ из својих приручника. С друге стране, претходни истраживачи овог споменика који доносе натписе такође имају своје место у литератури; овде је то случај са Владимиром Р. Петковићем и Горданом Бабић.[24] Остала литература углавном се односи на тумачење одређеног текста, тумачење које је значајно за саму ликовну представу. Неки од текстова на свицима или књигама постоје ■ у другим српским црквама, али се овде, сем изузетно, не наводе. После објављивања једног броја споменика биће сачињени регистри, те ће се из њих моћи сагледати распрострањеност и употреба одређеног текста.

На крају треба приметити да план као што је овај неће бити реализован у скоријој будућности. Могући су ■ одређени пропусти, па зато начин публиковања натписа на сликаним свицима ■ књигама у српском средњовековном зидном сликарству

---

22 При рашчитавању користили смо се превасходно сакупљеном грађом у Ђ. Трифуновић – Т. Јовановић – Љ. Јухас, *Азбучни показатељ у списима светога Саве*, Археографски прилози, књ. 2, Додатак, Београд 1980.

23 Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνά, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, Πετρόπολις 1909.

24 G. Babić, *Les plus anciennes fresques de Studenica 1208/9*, Actes du XV[e] congrès international d'études byzantines, Tome II/A, Athènes 1981, 31–42.

не треба сматрати као једино могући. Ово је само покушај да се укаже на непроцењиво културно-историјско благо о коме до сада нисмо на достојан начин водили рачуна. Онима који су га стварали остајемо дужни, а пре свих човеку од кога је готово све у српској средњовековној стварности започело – светом Сави.

1. СВЕТИ ЈОВАН ПРЕТЕЧА, наос, северозападни пиластар, јужна страна, свитак, писар А (сл. 43)

† покаите се приближи во се ц(а)рство нев(е)сное ·юже во сѣкира при корѣнѣ дрѣва лежит·ъ не твореще плода посекает:·

→ Први део Матеј III, 2 и IV, 17; други део Лука III, 9

Ἑρμηνεία, 176, 217, 229; В. Р. Петковић, Манастир Студеница, 47.

2. СВЕТИ ИЛАРИОН, наос, северозападни пиластар, јужна страна, свитак, писар А

† ⟨в⟩ъ⟨ѕ⟩любиши г(оспода)а б(ог)а своего всѣмь ср(ьдце⟨м⟩ь сво⟨и⟩мь и в⟨с⟩ею д[оѵ]ш⟨е⟩ю сво⟨ю⟩ю и и⟨·⟩ кръи⟨·⟩ꙋ свое⟨...⟩

→ Пета књига Мојсијева, VI, 5; Матеј, XXII, 37; Марко, XII, 30; Лука, X, 27; упоредити Ј. Врана, Вуканово еванђеље, 243–244, 355, 309.

В. Р. Петковић, Манастир Студеница 50; G. Millet – A. Frolow, La peinture du Moyen âge en Yougoslavie, I, Paris 1954, Pl. 40, 3.

3. СВЕТИ САВА ЈЕРУСАЛИМСКИ, наос, југозападни пиластар, северна страна, свитак, писар А

† въистинꙋ соѵета всачъскаꙗ житие во се сѣнъ и сонъ ничтоже во мететъ се всакъ ѕемлъны и егда и всъ миръ приѡбр⟨ѣщем⟩ъ тогда и въ гровъ въселимъ се:·...

→ Панихида, седалан по 3. песми, упоредити требник, изд. Св. арх. синода, Београд 1956, 362; Списи св. Саве, изд. В. Ћоровића, 156.

В. Р. Петковић, Манастир Студеница, 46.

4. СВЕТИ ЈОАСАФ, наос, југозападни пиластар, северна страна, свитак, писар А

† ⟨се⟩ в'са ѡставихъ. и въслѣдъствоѵю вл(а)д(ы)цѣ х(ри)с(т)ꙋ да оѵлꙋчꙋ желаемаго:·?.

→

В. Р. Петковић, Манастир Студеница, 49; С. Радојчић, Једна сцена из романа о Варлааму ■ Јоасафу у цркви Богородице Љевишке, Старинар н. с. III–IV. Београд 1955, 79.

5. СВЕТИ ВАРЛААМ, наос, југозападни пиластар, источна страна, свитак, писар А (сл. 44)

† чедо иѡасафе · ѡстави тлѣн'ное ц(а)р(ь)ство · и приемъ кр(ь)стъ пос'лѣдȣи χ(ри)с(т)ȣ:·.

→

В. Р. Петковић, Манастир Студеница, 49.

6. СВЕТИ АРСЕНИЈЕ, наос, јужни зид, свитак, писар А

† а⟨...⟩ ние⟨...⟩

→

#

7. СВЕТИ ЈЕФТИМИЈЕ, наос, јужни зид, свитак, писар А

† ꙗкоже слѣпы не видитъ камо ити · тако ■ непослȣшливы не исправитъ⟨....⟩

→

#

8. СВЕТИ АНТОНИЈЕ, наос, јужни зид, свитак, писар А

† азь б(ог)а не бою се з⟨а⟩не лю⟨блю⟩ ⟨....⟩

→ Речи светог Антонија Великог Αποφθέγματα Ἁγίων Γερόντων, Migne, Patrologia graeca 65, col. 86.

слично у Дечанима, упореди В. Р. Петковић, Манастир Дечани, II, Београд 1941, 3.

9. СВЕТИ ЈОСИФ ПЕСНИК, јужни вестибил, западни зид, свитак, писар Б

⟨...⟩ сь ти гавриль вѣрни радостьно ⟨...⟩

→

#

10. СВЕТИ ЈОВАН ДАМАСКИН, јужни вестибил, потрбушје лука између вестибила ■ наоса, западна половина, свитак, писар Б

† из невѣсты прѣчистиые прѣбогатое рождьство · видѣти ⟨сп⟩од⟨о⟩би се ѡбразь младь дѣтишь во из горы людемь проиде на обновление слов⟨ȣ⟩

→ Тропар 3. песме и ирмос 4. песме Другог канона на Рођење Христово, Упоредити М. Скабаланович, Рождество Христово, Кіевъ 1916, 113, 118.

#

11. ПРОРОК МОЈСИЈЕ ИЗ РАСПЕЋА, наос, западни зид, свитак, писар Б

† виждъте животь мои на

→ Као у Ерминији према Петој књизи Мојсијевој XXVIII, 66.

Ἑρμηνεία, 81, 276; В. Р. Петковић, Манастир Студеница, 44; С. Радојчић, Злато у српској уметности XIII века, Зограф 7, Београд 1977, 34.

12. ПРОРОК ИСАИЈА ИЗ РАСПЕЋА, наос, западни зид, свитак, писар Б

† ѣко овча на ӡаколение ведень

→ Исаија LIII, 7; Дела апостолска VIII, 32.

Ἑρμηνεία, 81, 276; В. Р. Петковић, Манастир Студеница, 44; С. Радојчић, Злато у српској уметности XIII века, Зограф 7, Београд 1977, 34; G. Babić, Les plus anciennes, 38.

13. ПРОРОК СОЛОМОН ИЗ БЛАГОВЕСТИ, олтар, потрбушје лука између наоса и олтара, северна страна, свитак, писар А

† многи дьщери сьтворише силе·ти же дьщти превӡьде превшиѣ⟨...⟩ѣχь

* не **дьщти** него **дьщи**; не **превӡьде** него **превьӡиде**; не **превшиѣ** него вероватно **превишѣ**

→ Приче Соломонове XXXI, 29

Ἑρμηνεία, 82; В. Р. Петковић, Манастир Студеница, 56.

14. СВЕТИ МАТЕЈ ЈЕВАНЂЕЛИСТА, наос, североисточни пандантиф, тетрада у руци, писар Б

† книгы рожъства іс ⟨...⟩ χ⟨...⟩

→ Матеј I, 1

Ἑρμηνεία, 151, 262, 290.

15. СВЕТИ ЈОВАН ЈЕВАНЂЕЛИСТА, наос, југоисточни пандантиф, свитак у руци, писар Б

† искон ⟨..⟩ л⟨...⟩ слово·и слово бѣ ıı ѡ⟨ть⟩ б(ог)а

→ Јован, I, 1; упоредити Ј. Врана, Вуканово еванђеље, 111.

Ἑρμηνεία, 151, 262, 291.

16. СВЕТИ МАТЕЈ ЈЕВАНЂЕЛИСТА, наос, североисточни пандантиф, тетрада на пулту, писар Б

⟨...⟩ ск ⟨...⟩ с χ⟨...⟩

→

#

17. СВЕТИ ВАСИЛИЈЕ ВЕЛИКИ, апсида, северни део, свитак, писар Б

† никто же достоинъ свеζавьши се сь

→ Почетак херувимске песме, упоредити Л. Мирковић, Литургика, II, 82.

Ἑρμηνεία, 154; В. Р. Петковић, Манастир Студеница, 55; G. Babić, Les plus anciennes, 33.

18. СВЕТИ АТАНАСИЈЕ, апсида, северни део, свитак, писар Б

† сы вл(а)д[ы]ко г(оспод)и б(ож)е ѡ(ть)че вседрьжителю

→ Молитва приношенија, упоредити Л. Мирковић, Литургика, II, 86.

Ἑρμηνεία, 154; В. Р. Петковић, Манастир Студеница, 55; G. Babić, Les plus anciennes, 34.

19. СВЕТИ ЈОВАН ЗЛАТОУСТИ, апсида, јужни део, свитак, писар Б

† б(ож)е б(ож)е нашь иже неб(е)сны χлѣбь

→ Молитва предложенија из проскомидије, упоредити Л. Мирковић, Литургика, II, 63.

Ἑρμηνεία, 154; В. Р. Петковић, Манастир Студеница, 55; G. Babić, Les plus anciennes, 33.

20. СВЕТИ ГРИГОРИЈЕ БОГОСЛОВ, апсида, јужни део, свитак, писар Б

† б(ож)е с(ве)тыχь почиваемы иже трьс

→ Тајна молитва свештеника после входа, упоредити Л. Мирковић, Литургика, II, 72.

Ἑρμηνεία, 154; В. Р. Петковић, Манастир Студеница, 55; G. Babić, Les plus anciennes, 33.

21. СВЕТИ КИРИЛ АЛЕКСАНДРИЈСКИ, апсида, јужни део, свитак, писар Б

† бл(аго)с(ло)ви бл(аго)словещек те г(оспод)и ▪ ѡ

→ Заамвона молитва, упоредити Л. Мирковић, Литургика, II, 122.

Ἑρμηνεία, 154; В. Р. Петковић, Манастир Студеница, 55; G. Babić, Les plus anciennes, 34.

THE INSCRIPTIONS ON SCROLLS AND BOOKS IN STUDENICA'S EARLIEST WALL PAINTING

This paper points to the general cultural and historical importance of the inscriptions on painted scrolls and books. It also explains that they represent first class material, which, until now, has not been the subject of attention among philologists, historians of literature or paleographers. Inscriptions offer the opportunity to research language, morphological changes in Serbian orthography, and it is interesting that the same texts appear both in frescoes and in literary works. They allow art historians to examine the relationship of the written word and the picture, the pictural representation and ideas that lie in its essence.

The texts of Serbian inscriptions on the scrolls and books in Studenica's earliest painting, which St. Sava commissioned Greek painters to carry out in 1208/1209, are presented in the following way. Each inscription contains five principal parts: 1. a photograph of the inscription; 2. the title; 3. the deciphering of the inscription; 4. the identification of the origin of the content; 5. literature. The title contains the following elements: the number of inscriptions, the name of the person holding the scroll or book, the place of the person in the decoration, determining whether it involves a scroll or book, and the identification of the inscriber (scribe A, or scribe B). The order of the inscriptions depends on the reading of the programme by the faithful, for whom the fresco ensemble was created, that is, on the direction in which the visitors in the church are moving – from the door towards the altar screen and the altar, and from below, upwards.

Натписи на свицима и књигама у раваничком зидном сликарству

Само неколико година после косовске трагедије и смрти светог кнеза Лазара непознати писац, вероватно из манастира Раванице доноси у Житију светог кнеза Лазара[1] опис раваничке цркве и њеног живописаног украса: „А подиже из основа и храм у славу Христа Бога нашег, који се у славу вознео, на месту названом Раваница, по висини и лепоти предивни, утврђеним са четири стуба. И озари га живописањем, цртањем, ■ изображавањем оваплоћења сина божијег ■ пречисте Матере његове, ■ светаца његових, ■ небројених чуда, и мука којима се изложио нас ради и да би нас узнео на право достојанство, ■ украси га златом и разним шарама..."[2] Иако сасвим сажет, он је тачан ■ у њему се може разазнати права суштина сликаног програма који је по свему судећи био дело раваничке монашке средине, мада се не сме искључити ни могући удео самог ктитора – кнеза Лазара. Тражећи одговор на ово питање претпостављамо да ће за будућа тумачења од изузетне важности бити раванички текстови на свицима ■ књигама, који до сада, сем у неколико изузетака, нису били публиковани[3], нити су, опет, били предмет истраживања. У ствари, овај прилог предста-

---

1 О Житију светог кнеза Лазара, упор. Ђ. Трифуновић, *Српски средњовековни списи о кнезу Лазару и Косовском боју*, Крушевац 1968, стр. 78–112.

2 *Стара српска књижевност*, II, избор и редакција Д. Павловић, Нови Сад–Београд 1966, стр. 251; за тумачење овог места упор. Ђ. Трифуновић, *нав. дело*, стр. 96–98. О раваничком живопису који је посвећен идеји о оваплоћењу, упор. В. Ј. Ђурић, *Раванички живопис и литургија*, Манастир Раваница. Споменица о шестој стогодишњици, Београд 1981, стр. 46–53 (= Манастир Раваница, стр. 46–53).

3 Сасвим мали број натписа публиковао је В. Р. Петковић, *Манастир Раваница*, Београд 1922. Иако смањеног формата, свешчица Б. Живковића, *Раваница. Распоред живописа*, прилог уз Манастир Раваница нуди натписе које није донео В. Р. Петковић. По личном казивању Б. Живковић припрема ново издање цртежа фресака у уобичајеном већем формату.

вља други наставак из нашег широко замишљеног плана који смо насловили – „Натписи на сликаним свицима и књигама у српском средњовековном зидном сликарству“.[4] О значају овог посла било је већ речи у зборнику Осам векова Студенице.[5]

Тешкоће око прецизнијег датовања раваничког сликарства нису још увек превазиђене. Изречена су многа мишљења и претпоставке о времену настанка Раваничке повеље, с једне, [redacted] ктиторске композиције, с друге стране.[6] Иако нам није циљ расправа ове врсте, ипак треба рећи да су раваничке фреске морале настати између 1376/7. [redacted] 1389. Разлог наше, можда претеране, критичности лежи у чињеници да су то једини, поуздани датуми, мада би се и они могли подвести под извесну сумњу.[7] Може ли се, међутим, време осликавања прецизније одредити? Недавно откриће Драгомира Тодоровића[8] да је ктиторска композиција прекрила већ изведене представе светих Константина [redacted] Јелене уверава нас да је зидно сликарство Раванице, без ктитора кнеза Лазара и његове породице, настало током осамдесетих година XIV столећа, можда до 1385–1387. како је то већ раније на основу узраста Лазаревог сина Стефана претпоставио Војислав Ј. Ђурић.[9] Други закључак В. Ј. Ђурића о осликавању Раванице „у три наврата“ (прва група ради куполу, друга олтар и горње зоне, трећа доњу зону)[10], изведен на основу стилских истраживања [redacted] запажања техничке природе, необично је важан за нашу тему; испоставило се, наиме, да су три руке исписале раваничке свитке: један је радио у куполи, други у олтару а трећи у доњој зони западног травеја.[11] Да ли се све

---

4 И. М. Ђорђевић, *Натписи на свицима и књигама у најстаријем студеничком зидном сликарству*, Осам векова Студенице, у Београду 1986, стр. 197–200.

5 *Исто*, стр. 197–198.

6 О овом питању В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, стр. 92, 94, 222 (са потпуном библиографијом до 1972/3.) и више аутора у два зборника: О кнезу Лазару, Београд 1975. и Манастир Раваница. Упор, и Р. Николић, *Када је подигнута и живописана Раваница*, Саопштења XV, Београд 1983, стр. 45–64; Д. Тодоровић, *Првобитни изглед ктиторских портрета у Раваници*, Зограф 14, Београд 1983, стр. 68–72.

7 Кад је реч о Раваничкој повељи за коју се сматра да је издата 1376/7, упор. С. Ћирковић, *Раваничка хрисовуља*, Манастир Раваница, стр. 69–82, подсећамо да је повеља могла бити издата у току или на крају осликавања, као, на пример, у Студеници, Жичи, Грачаници и вероватно овде у Раваници. Зато В. Ј. Ђурић, *нав. дело*, стр. 222 ставља почетак живописања управо у ову годину. Другом датуму се, опет, сме замерити да искључује могућност да је ктиторска композиција у ствари меморијална слика настала после смрти ктитора, упор. Р. Николић, *нав. дело*, што се у овом случају чини мање вероватним.

8 Д. Тодоровић, *нав. дело*.

9 В. Ј. Ђурић, нав. дело.

10 *Исто*, стр. 94.

11 Упор. даље.

заиста дешавало читаву деценију[12], тешко је рећи, пре свега због чињенице да програм показује унапред јасно замишљену и, што је још важније, доследно спроведену целину.[13]

Као ■ у првом раду ове врсте када смо објавили студеничке натписе, мислимо да у овом тренутку није потребно посебно тумачити значења појединих текстова у раваничком сликаном програму. Ипак, истичемо два запажања. Прво, поручиоци од исписивача траже да редом и доследно прате текст Божанствене литургије, ■ то од центра апсиде прво северном, па онда јужном страном олтарског простора.[14] Тако смо их и презентовали. Други пример се односи на натпис светог Јоасафа[15] који је преузет из јеванђеоског текста, али је занимљиво поменути како ово место гласи у Причи о Варлааму ■ Јоасафу[16], односно како је оно употребљено у Слову о светом кнезу Лазару Данила III.[17] Очигледно, опште место о „узимању крста“ и последовању Владици Христу[18] као могућности сопственог спасења упоредно траје на зиду Лазареве задужбине ■ у списима који су њему посвећени.

С обзиром на то да смо поводом студеничких натписа предложили начела издавања текстова на свицима ■ књигама у српском средњовековном зидном сликарству[19], уз ограду да тај начин не треба сматрати као једино могући, дужни смо, из практичних разлога, поновити основне елементе ■ нарочито истаћи оне промене које нам намеће материјал из Раванице. Због већег броја сачува-

---

12 В. Ј. Ђурић, стр. 92, 94.

13 Исти, *Раванички живойис*.

14 Наша провера сачуваних споменика српског средњовековног сликарства показује да је ово редак случај.

15 р(е)че г(оспод)ь иже хощет сп(а)сти д(оу)шоу свою да възмет(ь) кр(с)ть

16 По староруском тексту ово место гласи: Азѣ бо вѣрую, яко послушалъ еси званию, еще яснѣе услыщавъ возмеши кресть ■ послѣдьствовати имаеши зващему тя богу и владьѣцѣ, *Повесть о Варлааме ■ Иоасафе*, Памятник древнерусской переводной литературы XI—XII вв., Погодовка текста, исследование и комментарий И. Н. Лебедевой, Ленинград 1985, стр. 147.

17 В. Ћоровић, *Силуан и Данило II*, Глас СКА CXXXVI, Београд 1929, стр. 84: И хотѣи сь мною выти да възмѣть кр(ь)сть и гредеть по мнѣ. Сего ради мнωзи иноци ■ мирсци послѣдоваше... Исто у Слову о светом кнезу Лазару непознатог Раваничанина, упор. А. Вукомановић, *О кнезу Лазару. Из рукописа XVII века кои е у подписанога*, Гласник ДСС XI, у Београду 1859, стр. 109 (= Ђ. Трифуновић, *Примери из сшаре срйске књижевносши*, Београд 1975, стр. 75).

18 Слично је исписано на свицима светих Варлаама и Јоасафа у Богородичиној цркви у Студеници (1208/9), упор. И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, таб. II, 4, 5; Исти, *Предсшава свешої Саве Јерусалимскої у сшуденичкој Боїородичиној цркви*, Богословље год. XXXI (XLV), св. 1, Београд 1987, стр. 180.

19 Исти, *Нашйиси на свицима*, стр. 199–200.

них примера принуђени смо да у посебном одељку након ове уводне белешке представимо натписе, после којих следе табле са илустрацијама. Зато сваки натпис у овом раду садржи четири главна дела: 1. наслов; 2. рашчитани натпис; 3. идентификацију порекла садржаја; 4. литературу. Поред броја натписа, имена личности која носи свитак или књигу, места личности у декорацији, одређења да ли је реч о свитку или књизи (тетради) ■ идентификације исписивача (обележен са писар А, писар Б, писар В), у наслову је због лакшег сналажења предвиђено да после места пророка из куполе, односно архијереја из олтара стоји у загради ближе одређење (скраћено бројем ■ словом) и то по цртежима фресака које је за Раваницу урадио Бранислав Живковић.[20] Тако за пророке, на пример, стоји 2 Г или 2 Д, што значи други пророк из горњег реда или други пророк из доњег реда; за архијереје 1 С, односно 1 Ј значи први на северној страни, односно први на јужној страни и то идући од центра апсиде ка западу. Ово се чини и ради тога што су се код неких пророка ■ архијереја избрисале легенде – натписи уз њихове ликове, па се на тај начин тачно зна који натпис представљамо.[21] У рашчитаном натпису користимо заграде на следећи начин: ( ) полукружна заграда је за рашчитавање под титлом; [ ] угласта заграда је за рашчитавање скраћених места која нису стављена под титлу; < > стреласта заграда је за идентификацију празног, односно реконструкцију оштећеног места. После рашчитаног натписа уводимо једну новину. Наиме, у неколико примера због оштећености натписа можемо само предложити евентуални садржај текста, па за то користимо знак бесконачности – ∞. Испред идентификације порекла наведеног места стоји знак стрелице – →. За текстове који се односе на Божанствену литургију упућујемо на књигу Лазара Мирковића, *Православна литургика*, књ. II, Београд 1966. За литературу предвидели смо знак празног врха стрелице >. Кад је реч о литератури за раваничке натписе, треба истаћи прву монографију Владимира Р. Петковића, као и већ поменуте цртеже фресака Бранислава Живковића.[22] Неки од текстова на свицима ■ књигама постоје и у другим српским црквама али се они овде, сем изузетно, не наводе. Коначно, сваки натпис

---

[20] Б. Живковић, *нав. дело*.

[21] На неколико Свитака у Раваници сачувало се само по неко слово. Реч је пре свега о свицима светих монаха на јужном зиду наоса. Ови натписи нису узети у обзир.

[22] Упор. нашу напомену 3. Сходно начелима издавања студеничких натписа ■ овде литературу почињемо навођењем места из Ерминије Дионисија из Фурне, Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, Πετρόπολις 1909.

има своју фотографију, с тим што број испод фотографије одговара броју на почетку наслова сваког натписа.[23]

Натписи

1. СВЕТИ МАКСИМ, наос, јужни зид, свитак, писар А

дѣлаимь брати добродѣт[е]ли и ѡбрещем х(ри)с(т)а вьнѹтрь себ

→

В.Р. Петковић, Манастир Раваница, 43.

2. СВЕТИ АТАНАСИЈЕ АТОНСКИ (?), наос, западни зид, свитак, писар А

смѣреномѹдріе вьзлюбил брати⟨...⟩

→

#

3. СВЕТИ СИМЕОН НЕМАЊА, наос, северни зид, свитак, писар А

придѣте чеда послѹшаите мене страхѹ г(оспод)ню наѹчю вы:-

→ Псалм XXXIV, 11

В. Р. Петковић, Манастир Раваница, 45.

4. СВЕТИ ЈОАСАФ, наос, северни прозор западног травеја, западна страна, књига, писар А

р(е)че г(оспод)ь иже хощет сп(а)сти д(оѵ)шоѵ свою да вьзмет(ь) кр⟨с⟩ть

→Матеј XVI, 24–25; Марко VIII, 34–35; Лука IX, 23–24

В. Р. Петковић, Манастир Раваница, 45.

5. СВЕТИ ВАРЛААМ, северни прозор западног травеја, источна страна, свитак, писар А

чедо іѡасафе егда разбогатѣеши тогда не

→Повесть о Варлааме и Иоасафе, Ленинград 1985, 181.

В. Р. Петковић, Манастир Раваница, 45; слично у Дечанима, по сопственим белешкама, и у Светој тројици пљеваљској, упор. С. Петковић, Манастир Света тројица код Пљеваља, Београд 1974, 135.

---

[23] Фотографије 1, 3, 4, 9–24 потичу из документације Републичког завода за заштиту споменика културе СР Србије из Београда.

6. СВЕТИ ПАХОМИЈЕ, наос, северни зид, свитак, писар А

⟨...⟩ е ⟨...⟩ одині полѣного волѡ8мь ꙁдѣ имати сѣд⟨е⟩щь 8 п8стыни и ѡсобь

→

#

7. СВЕТИ ЈЕФРЕМ СИРСКИ, наос, северни зид, свитак, писар А

бл(а)ж(е)ни трьбл(а)ж(е)ни жесточа посл8шні сь смь ⟨...⟩

→

#

8. СВЕТИ АРСЕНИЈЕ, наос, северни зид, свитак, писар А

⟨...⟩ им вратк мирскыҳ и вьꙁлювіемь дѣла влагаа и сп(а)семь ⟨с⟩е!

→

#

9. ПРОРОК ИСАИЈА (?), купола (2 Г), свитак, писар Б

да вьꙁрадоѵкть се д(оѵ)ша моіа ѡ г(оспод)и. ѡвлѣче во вь риꙁ8 сп(а)сеніа. и ѡдеіаникм(ь) весеаніа ⟨...⟩ іа!

→Исаија LXI, 10

Б. Живковић, Раваница, 3

10. ПРОРОК ЈЕРЕМИЈА, купола (3 Г), свитак, писар Б

тако г(лаго)лкеть г(оспод)ь прим8 жьꙁль мої добріи и ѡтврьг8 і раꙁорити ꙁаветь мої его же ꙁавѣщаҳ(ь) кь людмі ꙁе мь

→

Б. Живковић, Раваница, 3

11. ПРОРОК ЈЕЗЕКИЉ, купола (4 Г), свитак, писар Б

р(е)че г(оспод)ь кь мнѣ с(ы)не чл(овѣ)чь. пошлю аꙁь тебе кь дом8 и(ꙁра)іл(е)воѵ ѡгорча р ш

→ Језекиљ III, 1

Б. Живковић, Раваница, 3

12. ПРОРОК ЈОИЛ, купола (5 Г), свитак, писар Б

тако гл(агол)ть г(оспод)ь: ѡвратите се кь мнѣ всѣмь срдцем' вашимь постомь и плачем'

→ Јоил II, 12

Б. Живковић, Раваница, 3

13. ПРОРОК АВАКУМ, купола (6 Г), свитак, писар Б

г(оспд)и 8слышах(ь) слоух' твои и 8бояхь се разоумехь дѣла твоа и дивих се:·

→ Авакум III, 2

Ἑρμηνεία, 78; Б. Живковић, Раваница, 3.

14. ПРОРОК ЈОНА, купола (7 Г), свитак, писар Б

възвпих' вь печали моеи кь г(оспод)оу б(ог)оу моем8 ис' чрева адова ▪ 8с

→ Јона II, 3

Ἑρμηνεία, 78, 289; Б. Живковић, Раваница, 3.

15. ПРОРОК ИЛИЈА, купола (8 Г), свитак, писар Б

ревноуе поревновах(ь) по г(оспод)и б(о)зе въседрьжит

→ Прва књига Царева XIX, 14.

Б. Живковић, Раваница, 3.

16. ПРОРОК СОФОНИЈЕ (?), купола (9 Г), свитак, писар Б

тако г(лаго)лкть г(оспод)ь рад[о]уи се зѣло дьщи сиwнова проповѣдаи дьщи икр(оу)са

→ Софоније III, 41

Ἑρμηνεία, 290; Б. Живковић, Раваница, 3.

17. ПРОРОК ДАВИД, купола (1 Д), свитак, писар Б

б(ож)е с8д твои ц(а)р(е)ви даждь и правд8 твою с(ы)н8 ц(а)р(е)в8 с8дити люд[е]мь

→ Псалм XXII, 1–2

Б. Живковић, Раваница, 3.

18. ПРОРОК СОЛОМОН, купола (2 Д), свитак, писар Б (сл. 45)

прѣм8дрость създа себѣ храмь ▪ 8тврьди стльпь з. закла своа жрьтв'

→ Приче Соломонове IX, 1–2

Ἑρμηνεία 77; Б. Живковић, Раваница, 3.

19. ПРОРОК НАУМ, купола (4 Д), свитак, писар Б
б(ог)ь прѣмѹдрьстию ѡснова ꙁемлю ѹготова же н(е)б(е)са
→ Приче Соломонове III, 19.
Б. Живковић, Раваница, 3.

20. ПРОРОК ЗАХАРИЈА МЛАЂИ, купола (5 Д), свитак, писар Б
г(лаго)ла г(оспод)ь с(ы)номь и сл(о)вѡмь г(лаго)лє аще в пѡвелѣнiих(ь) моих(ь) ходите и ꙁ до
→ Језекиљ XXXVI, 27; XXXVII, 24
Б. Живковић, Раваница, 3.

21. ПРОРОК МИХЕЈ, купола (6 Д), свитак, писар Б
тако г(лаго)лєть г(оспод)ь ѡт сiѡна иꙁидет' ꙁаконь и словѡ г(осп)дне iꙁь
→ Михеј IV, 2; Исаија II, 3
Б. Живковић, Раваница, 3.

22. ПРОРОК ОСИЈА, купола (7 Д), свитак, писар Б
что єс(ть) високоє мѣсто ѡно єже аꙁь вiжд
→
Б. Живковић, Раваница, 3.

23. ПРОРОК ЈЕЛИСЕЈ, купола (8 Д), свитак, писар Б (сл. 46)
р(е)че илiа кь єлисѣю сѣди ѹбѡ ꙁде iако г(осп)д)ь посла ме до иiѡр
→ Друга књига Царева II, 6
ʽΕρμηνεία, 290; Б. Живковић, Раваница, 3.

24. СВЕТИ ЈОВАН ПРЕТЕЧА, купола (10 Д), свитак, писар Б
не диви се виде ме вь чинѹ б(о)ж(ь)ствьнѣмь равноагг(е)лна по житию iако ап(о)с(то)ла по н
→
Б. Живковић, Раваница, 3.

25. СВЕТИ ЈОВАН ЗЛАТОУСТИ, апсида, северни део (1 С), свитак, писар В
б(ож)е б⟨оже⟩ н⟨а⟩шь єже н(е)б(е)сьн⟨i⟩ хлѣбь г⟨оспода...⟩
→ молитва предложенија из проскомидије, упор, Л. Мирковић, Литургика, II, 63.
ʽΕρμηνεία, 165, 267

26. СВЕТИ ГРИГОРИЈЕ БОГОСЛОВ (?), апсида, северни део (2 С), свитак, писар В

г(оспод)и в(ож)є на⟨шь к⟩гожє дрьжава

→ молитва првог антифона, упор, Л. Мирковић, Литургика, II, 68

27. НЕПОЗНАТИ АРХИЈЕРЕЈ, апсида, северни део (3 С), свитак, писар В

⟨...⟩ си лю⟨ди⟩ своѥ

∞ г(оспод)и в(о)жє нашь спаси люди своѥ

→ молитва другог антифона, упор, Л. Мирковић, Литургика, II, 69

#

28. НЕПОЗНАТИ АРХИЈЕРЕЈ, олтар, северни зид (4 С), свитак, писар В

⟨и⟩жє ѡвьщ⟨є⟩ѥ сїє нам дар

→ молитва трећег антифона, упор, Л. Мирковић, Литургика, II, 69

#

29. НЕПОЗНАТИ АРХИЈЕРЕЈ, олтар, источни зид, северни део (5 С), свитак, писар В

вл(а)д(ы)ко г⟨осподи⟩ в(ож)є н[а]шь поставль ѥи на

→ молитва малог входа по светом Василију Великом, упор, Л. Мирковић, Литургика, II, 69

#

30. НЕПОЗНАТИ АРХИЈЕРЕЈ, проскомидија, апсида, јужни део (6 С), свитак, писар В

в(ож)є с(вет)ы ижє вь с(вє)тыхь почиваѥ

→ тајна молитва после входа, упор, Л. Мирковић, Литургика, II, 72

'Ερμηνεία, 154, 267

31. НЕПОЗНАТИ АРХИЈЕРЕЈ, проскомидија, апсида, северни део (7 С), свитак, писар В

вьсїаи вь ср[ь]дц[а]хь нашихь вл(а)д(ы)ко г(оспод)и

→ молитва пре читања јеванђеља, упор, Л. Мирковић, Литургика, II, 75

#

32. НЕПОЗНАТИ АРХИЈЕРЕЈ, проскомидија, северни зид (8 С), свитак, писар В
г(оспод)и б(ож)е нашь, прілежнѹю сию нашѹ
→ прилежна молитва, упор, Л. Мирковић, Литургика, II, 77
#

33. СВЕТИ ВАСИЛИЈЕ, апсида, јужни део (1 Ј), свитак, писар В
г(оспод)и б(ож)е нашь иже на н(е)бесех живыи
→ молитва за оглашене по светом Василију Великом, упор, Л. Мирковић, Литургика, II, 39
В. Р. Петковић, Манастир Раваница, 63

34. НЕПОЗНАТИ АРХИЈЕРЕЈ, апсида, јужни део (2 Ј), свитак, писар В
бл(а)годарим те г(оспод)и б(ож)е силамь
→ прва молитва верних по светом Јовану Златоустом, упор, Л. Мирковић, Литургика, II, 80
#

35. СВЕТИ СПИРИДОН, апсида, јужно део (3 Ј), свитак, писар В
пакы м[но]гащи к тебѣ прип[адаемь]
→ друга молитва верних по светом Јовану Златоустом, упор, Л. Мирковић, Литургика, II, 80
'Ερμηνεία, 154, 267

36. НЕПОЗНАТИ АРХИЈЕРЕЈ, олтар, јужни зид (4 Ј), свитак, писар В
никто[же д]остоинь
→ почетак херувимске песме, упор, Л. Мирковић, Литургика, II, 82
'Ερμηνεία, 154, 267

37. СВЕТИ КИРИЛ АЛЕКСАНДРИЈСКИ (?), олтар, источни зид, јужни део (5 Ј), свитак, писар В
⟨...⟩ оѵ ⟨...⟩ ннпили⟨.⟩ люе г(оспод)и
→
#

38. НЕПОЗНАТИ АРХИЈЕРЕЈ, ђаконикон, јужни зид (8 Ј), свитак, писар В
г(оспод)и б(ож)е вьседрьжителю

→ молитва приношења по светом Јовану Златоустом, упор, Л. Мирковић, Литургика, II, 86
‘Ερμηνεία, 154, 268

39. НЕПОЗНАТИ АРХИЈЕРЕЈ, ђаконикон, јужни зид (9 Ј), свитак, писар В
⟨...⟩ на те
ѡ благослови благословещѥ те господи и ѡсвещаѥ на те
→ заамвона молитва, упор, Л. Мирковић, Литургика, II, 122
‘Ερμηνεία, 154, 268

INSCRIPTIONS ON SCROLLS AND BOOKS IN THE RAVANICA WALL-PAINTINGS

The painted programme of Ravanica, to all intents and purposes, was the work of the Ravanica monastic milieu, although one should not exclude the possible participation of the donor himself - Knez Lazar. The texts on the scrolls and books in the Ravanica wall-paintings will be of outstanding importance for future interpretations. These texts, with some exceptions, have not been published nor have they been the subject of research.

Difficulties surrounding the precise dating of the Ravanica painting have not yet been overcome. Many opinions and assumptions have been presented about the time when the Ravanica Charter came into being, on the one hand, and the donor's composition, on the other. The Ravanica frescoes were painted during the eighties in the 14th century, perhaps by 1385-1387. The conclusion of V. J. Đuric, that the paintings of Ravanica has been made in three phases, is important for this topic, because it has emerged that three artists wrote out the inscriptions on the Ravanica scrolls; one in the dome, another in the altar, and the third in the lower zone of the western bay.

The inscriptions are presented in a separate section, after the introductory note, and each unit contains four main parts: 1. the title; 2. the deciphering the inscription; 3. the identification of the origin of the content; and 4. literature. Besides the number of inscriptions, the names of the person holding the scroll or book, the place of the person in the decoration, determining whether a scroll or a book is involved and the identification of the scribe (marked down as scribe A, scribe B, scribe C), special signs are used to indicate the exact place of the inscription in the painted programme.

Прозне и песничке слике Данила II и српске фреске прве половине XIV века

Пре више од шест [redacted] по столећа испуњавао је духовник изузетног ранга, архиепископ Данило II, свој свети задатак састављајући *Житија краљева и архиепископа српских* са опште познатом наменом, за коју [redacted] сам каже: „...не пишем вести противним или онима који неће добро да слушају, но ка духовнима који у сласт слушају речи духовне, [redacted] свакако се брину за истину, [redacted] који су се знаменили истинитом светлошћу, и који благочастије ка Христу јављају један другоме“.[1] Како тада, тако све до данашњег времена читао се и слушао Данило II и, што је најважније, тумачио.

Откако је пре више година Ђорђе Трифуновић написао свој рад *Проза архиепископа Данила II*, којом приликом је, између осталог, саставио списак Данилових слика поезије и прозе[2], било је упутно приступити обради теме која се овде излаже. Наиме, позната је чињеница да на многим местима Данило код читалаца и слушалаца „подстиче ликовно осећање“[3], да „побуђује ликовну представу“.[4] То је већ добро запазио и посебно знао да опише Данилов ученик. Његове речи како је Бог Данилу дао такав многообразни разум „**ѕнати притьчє и коварьствиꙗ хоудожьствоу вь вьсакомь дѣлѣ ѕемльнѣмь**“[5] окрећу нас ликовном и параболичном казивању, што

---

[1] Архиепископ Данило, *Животи краљева и архиепископа српских*, превео Л. Мирковић, предговор Н. Радојчић, Београд 1935, 222 (= Архиепископ Данило, 222). Cf. и ново издање Данило Други, *Животи краљева и архиепископа српских. Службе*, приредили Г. Мак Данијел и Д. Петровић, Београд 1988, 193 (=Данило Други, *Животи краљева*, 193).

[2] Ђ. Трифуновић, *Проза архиепископа Данила II*, Књижевна историја, IX, 33, Београд 1976, 3–71, према коме смо сачинили структуру нашег излагања, уз употребу незаобилазног Трифуновићевог огледа *Опште место*, in Id., *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Београд 1974, 183–205.

[3] Id., *Проза*, 41.

[4] *Ibid.*, 46.

[5] *Животи краљева и архиепископа српских*, написао архиепископ Данило и други, на свијет издао Ђ. Даничић, у Загребу 1866, 373.

је довело до става да се „Данилова даровитост претварања свакодневног 'глаголанија' у ликовно књижевно изражавање, испољила у његовој усмерености ка живопису и архитектури".[6] Када описује настанак црквених грађевина, Данило се стално враћа гледању „умним", „духовним" очима.[7] Међутим, „духовним који у сласт слушају речи духовне" неопходно је било и чуло вида да би се спознала потпуна истина. Тумачећи Данилову причу о чудесно изниклим цветовима који су били украшени „предивном лепотом изгледа"[8], на гробу архиепископа Јевстатија I, Ђ. Трифуновић[9] упућује на речи светог Василија Великог – „међу свим чулима најјаснију представу о осећаном има гледање (Ὅρασις)[10] – и на XXVI псалам, стих 8 – „Господи, вазљубих красоту дома Твојего"[11] и закључује да је ова „Данилова слика предметно означавање достигнуте бестелесне лепоте". Учена српска средина још почетком XIII века зна да се **видѣнї** међу чулима увек прво наводи; тако је код светог Саве и Стефана Првовенчаног[12]. Уз то, свети Сава поручује да се у Богородичиној цркви у Студеници, изнад улаза у наос, постави натпис који почиње са „**вꙁлюбих(ь) красотѹ† домѹ† твоего**".[13] Ако је судити по истраживањима Владимира Мошина[14], свети Сава је још на Светој гори, на самом почетку XIII столећа (1201–1204), изгледа са неког руског предлошка, превео Синодик православља у коме се, можда, најдиректније исказује подједнаки значај слушања речи и гледања:

---

6 Ђ. Трифуновић, *op. cit.*, 4.

7 *Ibid.*, 7, 12, 65–66.

8 Архиепископ Данило, 241.

9 Ђ. Трифуновић, *op. cit.*, 41.

10 P. G., 94, col. 1341a. О примени античког схватања „предности ока над слухом" код Византинаца, Ђ. Трифуновић, *Стара српска књижевност – Основе – (VI)*. Античко наслеђе у старој српској књижевности, Књижевна историја, XVI, 62, Београд 1983, 182–183.

11 Овај псалам употребљава и Данило II, cf. infra.

12 С. Радојчић, *О чулима и чулности у српској књижевности с краја XII и из XIII века*, in *Одабрани чланци и студије. 1933–1978*, Београд–Нови Сад 1982, 212–213.

13 М. Кашанин – М. Чанак-Медић – Ј. Максимовић – Б. Тодић, *Манастир Студеница*, Београд 1986, 145, сл. 120 (Б. Тодић).

14 В. А. Мошин, *Сербская редакция Синодика в неделю православия. Анализ текстов*, Византийский временник, XVI, Москва 1959, 368–369. С. Радојчић, *О временима стварања српске монументалне уметности*, Зборник за ликовне уметности Матице српске (=ЗЛУМС), 12, Нови Сад 1976, 7 (= Одабрани чланци и студије, 142), „доста је хипотетична прва светосавска редакција ... и вероватнија је реконструкција 'другог', можда првог Синодика св. Саве из 1221". За реконструкцију и свеобухватну анализу жичког Синодика светог Саве cf. А. Јефтић, *Из Богословља Светога Саве. Жичка беседа Светога Саве О правој вери*, Свети Сава. Споменица поводом осамстогодишњице рођења, Београд 1977, 117–180.

„словомь ѡсвещающимь оустьнѣ и по томь послоушающе слова ради вѣдоущиимь и проповѣдающимь же и проповѣдающимь же и прос'лав'лꙗющимь, ꙗко чьстьныихь ради иконь, рек'ше ѡбраꙁовь такожде освещат' се очеса видѣниемь, вь'водить же се ихь ради оумь кь благораꙁоуми, ꙗкоже и божствьныихь ради црковь и свещен'ныихь сьсоудь и дроугиих светыихь скровищь“.[15] Не бих се овом приликом упуштао у сложене проблеме односа слике [redacted] текста[16], нарочито не у одгонетање евентуалног претхођења текста слици и обрнуто, пошто су и текст [redacted] слика стварани да упоредно трају допуњујући се, већ у центар наше пажње стављам тражење истине у опису *моралноī идеала* Даниловиx ликова. Изворне и у средњовековној књижевности [redacted] уметности добро познате слике су [redacted] Данилово средство да се свакоме пружи условна могућност узношења ка богосазнању по хијерархијској лествици аналогија. У вези с тим свакако је [redacted] употреба општих места, њихов нови контекст и, без сумње, нова значења. Овим се, коначно, добија слика света Данила II од које сада полазимо покушавајући да реконструишемо поруке његовим савременицима.

Прозних и песничких слика Данила II [redacted] представа које их оликотворују у српском зидном сликарству прве половине XIV столећа има доиста веома много. Ипак, само мали број је искоришћен у радовима који овоме претходе. Зашто је то тако, није тешко одговорити. Пажња је била посвећена, пре свега, многобројним Даниловим подацима који се односе на градитељство, украшавање и опрему цркава, поклоне, радионице уметничких дела, а нарочито Даниловом ангажовању при остварењу туђих [redacted] својих задужбина.[17] Неколико истраживача, међутим, трагало је за сли-

---

[15] В. А. Мошин, *Сербская редакция Синодика в неделю православия. Тексты*, Византийский временник, XVII, Москва 1960, 342, 292. Због оног дела Синодика који уређује свака православна средина по сопственим потребама у Србији средњега века било је неколико редакција а једну је 1329. извршио сам Данило II, cf. Id., *Сербская редакция*, Византийский временник, XVI, 385–386.

[16] Cf. покушај у виду сажетка И. М. Ђорђевић, *Срūскословенска књижевносш и срūска средњовековна умешносш*, Научни састанак слависта у Вукове дане, 14/1, Београд 1985, 249–255 (са изабраном библиографијом).

[17] М. Васић, *Архиеūискоū Данило II, Монах [redacted] умешник*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор (= Прилози КЈИФ), VI, Београд 1926, 231–264; В. Р. Петковић – Ђ. Бошковић, *Манасшир Дечани*, I, Београд 1941, 115–119 (Ђ. Бошковић); S. Radojčić, *Archibishop Danilo II and Serbian Architecture Dating from the Early 14th Century*, Serbian Orthodox Church, 2, Beograd 1966, 11–19 (= *Узори и дела сшарих срūских умешника*, Београд 1975, 195–210); В. Ј. Ђурић, *Насшанак īрадишељскоī сшила Моравске школе*, ЗЛУМС, 1, Нови Сад 1965, 46–55; М. Шупут, *Архишекшура Пећке ūриūраше*, ЗЛУМС, 13, Нови Сад 1977, 45–67; С. Радојчић, *Злашо у срūској умешносши XIII века*,

кама у Даниловом књижевном делу. Још давно је Светозар Радојчић у својим *Портретима српских владара*[18] запазио да се Даниловим казивањима може објаснити појава лозе Немањића; тада је, такође, приметио да опис смрти краљице Јелене одговара Успењу Богородице, што уосталом [redacted] сам Данило саопштава.[19] О Даниловим описима смрти и сахрана како владара, тако и црквених поглавара, расправља Војислав Ј. Ђурић у раду *Историјске композиције у српском сликарству средњега века*[20], којом приликом су посебно обрађене четири сцене из циклуса о архиепископу Арсенију из Богородичине цркве у Пећи, циклуса изведеног по Даниловом *Житију архиепископа Арсенија*.[21] Извесна Данилова казивања о светим архиепископима Арсенију [redacted] Јевстатију, као год и о светом краљу Милутину, употребила је Десанка Милошћевић да би описала представе ових српских светитеља у сликарству.[22] Појаву ретке сцене Јов на ђубришту у Грачаници, изнад представе светог краља Милутина као монаха, везао је Павле Мијовић за речи Данила II по коме је Милутин – нови Јов.[23] Пишући о *Трпези Премудрости у српској књижевности и уметности*, С. Радојчић[24] нарочито се задржао на Даниловом схватању Духовне трпезе, која је оликотворена у грачаничкој представи Премудрост сазда себи храм. Већ поменута студија Ђ. Трифуновића као да је у том правцу отишла најдаље не само због пописа слика, већ много више због истицања Даниловог ликовног начина мишљења, а у вези с тим су Трифуновићева запажања о Премудрости[25], Пи-

---

Зограф 7, Београд 1977, 30 (=*Одабрани чланци и студије*, 202); *Историја примењене уметности код Срба*, I, Београд 1977, cf. index, s. v. Архиепископ Данило.

[redacted] С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934, 40. После С. Радојчића више истраживача је користило Данила II за објашњење појаве Лозе Немањића. Наводим последње монографско дело Е. Haustein, *Der Nemanjidenstammbaum. Studien zur mittelalterlichen serbischen Herrscherikonographie*, Bonn 1985 (Dokt.–Dissert.), 207–208.

19 С. Радојчић, *op. cit.*, 25; Архиепископ Данило, 67.

20 В. Ј. Ђурић, *Историјске композиције у српском сликарству средњега века* [redacted] *њихове књижевне паралеле*, Зборник радова Византолошког института (= ЗРВИ), XI, Београд 1968, 110–112.

21 *Ibid.*, 99–103.

22 Д. Милошевић, *Срби светитељи у старом сликарству*, in *О Србљаку*, Београд 1970, 188–205.

23 П. Мијовић, *Менолог*, Београд 1973, 134; cf. [redacted] Id., *Царска иконографија у српској средњовековној уметности*, Старинар, н.с. XXVIII–XXIX,9 Београд 1979, 115.

24 S. Radojčić, *La Table de la Sagesse dans la littérature et l'art serbes depuis le début du XIII^e jusqu'au début du XIV^e siècle*, ЗРВИ XVI, Београд 1975, 216–224 (= *Одабрани чланци и студије*, 225–227).

[redacted] Ђ. Трифуновић, *Проза*, 60.

сцима као изворима[26], Успењу[27]; чак је Данилов начин излагања поуздано упоређен са савременим тзв. наративним стилом фресака.[28] Нека врста сажетка о *Слици и историји у средњовековној Србији* В. Ј. Ђурића[29] покреће изузетно важно питање Даниловe употребе старозаветних и новозаветних личности као идеалних прототипова Срба. Једном од тих упоређења В. Ј. Ђурић је посветио свој рад о новом Јоасафу[30], у коме се грачанички монашки лик краља Милутина тумачи као нови Јоасаф и као нови Јов. Напослетку, поменуо бих мој покушај да се опште место о смени два завета из *Службе архиепископа Арсенија* повеже са представама персонификација *Старог* и *Новог завета* на улазу у Богородицу Љевишку у Призрену.[31]

Добро су познати текстолошки проблеми у изучавању Даниловиx *Житија*. Због тих тешкоћа морам пре почетка излагања саопштити да сам се држао идентификација Даниловог дела, оних које доносе Ђ. Трифуновић[32] и Гордон Мак Данијел[33]: узимам у обзир *Житије Уроша I*, а не прихватам *Житије Јоаникија I*. Међутим, ово одређење у крајњој линији не би требало да за овај приступ има одлучујућу важност, пошто је добрим делом целина зборника настала до средине XIV века, дакле оног времена које се овде поставља као оквир упоредног истраживања текста и живописа. Кад је реч о службама, треба прихватити идентификацију Ђ. Трифуновића.[34] Још једна ограда мора бити поменута. Наиме, бројни примери из Даниловиx *Житија* наводе се због практичних

[26] *Ibid.*, 60.
[27] *Ibid.*, 27–29.
[28] *Ibid.*, 29, 31–32.
[29] В. Ј. Ђурић, *Слика и историја у средњовековној Србији*, Глас САНУ, CCCXXXVIII, Београд 1983, 117–133.
[30] Id., *Le nouveau Joasaph*, Cahiers archéologiques 33, Paris 1985, 103–104 fig 3–4.
[31] И. Ђорђевић, *Стари и Нови завет на улазу у Богородицу Љевишку*, ЗЛУМС, 9, Нови Сад 1973, 21.
[32] Arhiepiskop Danilo i drugi, *Životi kraljeva i arhiepiskopa srpskih*, Edited by Đ. Daničić, With an introduction by Đ. Trifunović, London (Variorum Reprints) 1972, 3–12 (= *О архиепископу Данилу II и његовом ученику*, Књижевност и језик, XIX, 4, Београд 1972, 14–17); Id., *Проза*, 18, нап. 34.
[33] Г. Л. Макданијел, *Прилози за историју 'Живота краљева и архиепископа српских' од Данила II*, Прилози КЈИФ, XLVI, 1–4, Београд 1984, 42–52; Id., *Данилов Зборник као Данилов 'Festschrift'*, Научни састанак слависта у Вукове дане, 14/1, Београд 1985, 177–181; Id., *Данило Други*, in Данило Други, *Животи краљева*, 12–23.
[34] Ђ. Трифуновић, *Белешке о делима у Србљаку*, in *О Србљаку*, 292–296. Cf. и Д. Петровић, *Песнички радови архиепископа Данила*, in Данило Други, *Животи краљева*, 28–38.

разлога из превода Лазара Мирковића[35], а не из оригинала по издању Ђуре Даничића.[36] Исто важи и за Данилове службе које се овде исписују из превода Димитрија Богдановића[37], а не из неког од сачуваних рукописа.[38] Тако је изостало истраживање изузетно значајног „трослојног модела језика“ (облик језика, језички садржај, ствар) на који нас је за посматрање топике у нашој средини упозорио Станислав Хафнер.[39]

Најбоље је да почнемо као и Данило II који у Урошевом житију каже: „Јер отворићу уста моја, ■ напуниће се Духа[40] од Трисветога Божаства, и поставићу вам свечасни у Господу сабрани зборе црквени, трпезу, не хлеба, ни вина и мирисног меса, но трпезу пуну ■ украшену књижевним јелима, слађу од меда и саћа...“[41] У Служби Арсенију стоји: „Премудрост Божија неба превишња држи / у небеска насеља уводећи те, / за добродетељ даровима тебе награђују, / горњих становника чини те / што Господу поје: / Славно си се прославио. / Божаствена красилишта веселећи свештену ти зраку, / у вишња те усељавају покојишта / за божаствену трпезу / што Господа поједш...“[42] ■ мало даље: „светворена и свемогућа мудрост и сила Господња / стуб истине пресвештеног те начинив, / дом себи саздала јесте...засјавши с небеса лепота Вишњега / одеждом светитељства покривши те, / небеске те трпезе сапрестолника сатвори ...“[43] Већ је С. Радојчић[44] приметно да се у грачаничкој представи Премудрост сазда себи храм на столу налазе свитак и прибор за писање, што треба да дословно илуструје Данилове речи о Трпези, која је иначе другачије сликана.[45] Радојчић је чак, због тога, помишљао да је и Данило учествовао у осликавању Милутинове задужбине.[46] Параклис протосеваста Хреље у Рилском мана-

---

35 Cf. нап. 1.
36 Cf. нап. 5.
37 *Србљак. Службе, канони, акатисти*, 2 (= *Србљак* 2), приредио Ђ. Трифуновић, превео Д. Богдановић, превод редиговали Д. Богдановић и Б. Трифуновић, Београд 1970, 8–75, Cf. и Данило Други, *Животи краљева*, 215–259.
38 За попис рукописа cf. Д. Петровић, *op. cit.*, 322–323.
39 С. Хафнер, *Топика средњовековне српске историографије као елеменат културне ■ политичке оријентације*, Прилози КЈИФ, XL, 3–4, Београд 1974, 167–178.
40 Ирмос прве песме Катавасије на Благовести, cf. Архиепископ Данило, 6.
41 Архиепископ Данило, 6.
42 *Србљак*, 2, 29, 31.
43 *Ibid.*, 35. Ово место Д. Милошевић, *op. cit.*,189, користи у тумачењу Служења проскомидије светог Саве и светог Арсенија из пећких Светих апостола.
44 S. Radojčić, *op. cit.*, 223–224.
45 На пример у Дечанима, cf. В. Р. Петковић, *Манастир Дечани*, II, Београд 1941, Pl. CCLXVI; S. Radojčić, *op. cit.*
46 S. Radojčić, *op. cit.*, 223.

стиру садржи слично решење. На столу су, поред путира, нешто што је налик репи ■ свитак (сл. 47).[47] Међутим, на ову представу Премудрости могу се применити друге Данилове речи: „Даруј ми од неисцрпна Твога извора благодати духовне, да ускипе у мени струје сила светог Твога ■ животворећег Духа".[48] Седам полунагих пута са крилима, у ствари Дарови светог Духа, окружују Премудрост, а да не би било забуне на једном другом месту у Милутиновом житију, сећајући се Исаије (XI, 2,4), Данило представља краља који побеђује непријатеља: „И отпочинуће дух Божији на њему, дух премудрости и разума, дух савета ■ крепости; а славом уста својих убиће нечастивог".[49] Све како је насликано у Рили: и Премудрост ■ Дарови светог Духа и приступање Трпези.[50] Данило зна да српски црквени великодостојници морају бити и Извори мудрости, као што су то били њихови претходници – велики црквени оци[51], те каже: „Оче Јевстатије, / твоје усне реке духовне изливаху"[52], или за Арсенија: „божанствена благодат као на херувиму почивала је на твом језику... јер из уста твојих животне реке, излазећи као из Едена, напојише срца свију поукама богоразумних речи твојих...".[53] У ученој средини високог свештенства злетовске епископије, у Леснову деспота Јована Оливера, траже да се насликају велики оци цркве као Извори мудрости.[54] На овим сликама видимо ■ Премудрост и реку која напаја, а код светог Јована

---

47 Л. Прашков, *Хрельоваша кула*, София 1973, сл. 16, 19.

48 Архиепископ Данило, 78.

49 *Ibid.*, 86.

50 Л. Прашков, *op. cit.*, 23–40, сл. 15–31. Сличну представу Дарова светог Духа дао је поп Страхиња у проскомидији Мораче (после 1616), cf. С. Петковић, *Морача*, Београд 1986, 72, т. 25.

51 Када се велики оци цркве представљају у мандијама, као, на пример, у Зрзу (1368/69), З. Ивковић, *Живойис из XIV века у манасширу Зрзу*, Зограф 11, Београд 1980, 77, извезене траке на одећи управо то значе, cf. Л. Мирковић, *Православна лишурīика*, I, Београд 1965², 133. И Данило II, у ктиторској композицији наоса Богородичине цркве у Пећи носи мандију са „рекама", cf. Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, Лондон 1982, 30, Cf. и К. Валтер, *Значење йоршреша Данила II као кшишора у Боīородичиној цркви у Пећи*, Архиепископ Данило II ■ његово доба, Београд 1991, 355–361.

52 *Србљак*, 2, 53.

53 Архиепископ Данило, 194.

54 Од већ сада приличне литературе наводимо само С. Радојчић, *Ликови инсйирисаних*, Летопис Матице српске, књ. 385, 4, Нови Сад 1960, 293–301 (= *Тексшови и фреске*, Нови Сад s. d., 9–22, сл.2); Ch. Walter, *op. cit.*, 114. Иначе, опште место о писцу као извору мудрости било је сликано и у касној антици. О томе нам је остала белешка код Елијана (170–240) у „Шареној историји" (Ποικίλη ἱστορία): у александријској палати Хомереиону била је представа Хомера који као речни бог бљује воду, а остали песници ту воду захватају крчазима, cf. Claudii Aeliani, *Varia Historia*, ed. R. Hercher, Lipsiae 1864, 152.

Златоустог апостол Павле шапуће Јовану, како би Данило рекао: „слатко твоје казивање у слух долази ...“ (сл. 48).[55] Већ је забележено како слика јеванђелисте светог Јована Богослова у Даниловој Богородичиној цркви тачно представља собу писца-ствараоца коме у послу помаже Премудрост која држи дивит.[56] Толико о Даниловом схватању писца, односно архијереја, управо оног типа какав је он сам желео да буде [redacted] какав је свакако био.

Стварајући идеалну представу српских владара и црквених великодостојника, Данило II често и са озбиљним разлозима користи старозаветне личности да би поређењем упутио на далеке претке, оне који су по каснијим хришћанским тумачењима били носиоци хришћанских врлина, односно који су сведочили о непољуљаној вери.[57] Не мали број оваквих Данилових казивања најбоље су срочена поводом Милутинових градитељских подухвата и давања милостиња: „Свако је хтео да испуни заповест апостола, који рече: дајући у милосрђу и чинећи милостињу са тихошћу, предњачећи у журби, подражавајући праведнога Јова [redacted] блаженога Аврама и патријарха Јакова, *делом њихов подражатељ,* [redacted] *изгледом њима сличан*“[58], или на другом месту: „Овај имајући у срцу богољубазни страх и сећајући се речи Јова: од стрижења оваца мојих сагрејаше се плећа моја, и двери мојих соба милостињама се не затворите никоме“.[59] Сасвим необично и кад описује Милутина у сукобима са Ногајем или Персијанцима, Данило се сећа праведнога Јова [redacted] искушења: „и Божијим допуштењем искуша се на Јову, и на његовим животињама и на деци, и самом телу његовом зададе ране ...“.[60] По Данилу је [redacted] Драгутин „други милосрдни Јов“[61], разуме се при напуштању престола, а Јелена љубећи ниште [redacted] дајући милостињу мисли такође на речи праведнога Јова.[62] Из ових цитата види се да Данило зна за кључне тачке тумачења књиге о Јову – тешка патња и милосрђе. У црквама краља Милутина, Светом Никити, Старом Нагоричину [redacted] Грачаници, праведни Јов се јавља у два вида – као владар у раскошној ношњи

---

55 *Србљак*, 2, 39.

56 С. Радојчић, *op. cit.*, 297; И. М. Ђорђевић, *Представе прибора за писање* [redacted] *опрему књиге у српском средњовековном сликарству*, Зборник Владимира Мошина, Београд 1977, 87–98, посебно стр. 89, 97, Cf. таблу у боји in *Задужбине Косова*, Призрен–Београд 1987, сл. на стр. 59.

57 В. Ј. Ђурић, *Слика и историја*, 119.

58 Архиепископ Данило, 99.

59 *Ibid.*, 98. То је, у ствари, парафраза Књиге [redacted] Јову, XXXI, 20, 32.

60 Архиепископ Данило, 107.

61 *Ibid.*, 25.

62 *Ibid.*, 49; Јов, XXIX, 16, 15.

са венцем на глави (Старо Нагоричино[63], Грачаница[64]) ■ у сцени Јов на ђубришту (Грачаница)[65]. Ова ретка представа је стављена изнад слике Милутина као монаха, објашњавајући тиме светог краља као новог Јова, што су већ запазили П. Мијовић[66] и В. Ј. Ђурић.[67] Од „блаженог Аврама"[68] у грачаничком олтару остале су сцене његове Жртве[69] ■ његовог Гостољубља[70], без сумње сходно симболици простора у који се смештају. О Жртви Аврамовој у Служби Јевстатију Данило пева: „Аврамовој жртви ревновавши, / оче преосвештени Јевстатије, / као Исака своју душу принесе Христу / жртву скупоцену ■ непорочну...".[71] С друге стране, Аврамово гостољубље Данило посебно разрађује у Арсенијевом житију[72]; на крају живота долазе му три странца, он их прима и наређује да им се дају „обилне милостиње."[73] Поред Милутина, ■ Драгутин ■ Јелена бивају упоређени са „Аврамом, праведним и гостољубивим, који волећи госте и анђеле прими у старости својој"[74] – Драгутин при напуштању престола[75], „и оном љубављу, која се усели у патријарха Аврама, који љубећи госте прими анђеле у старости својој"[76] – Јелена остарела

[63] G. Millet – A. Frolow, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie*, III, Paris 1962, Pl. 114,3.

[64] V. R. Petković, *La peinture serbe du Moyen âge*, II, Beograd 1934, Pl. LIX. Праведни Јов је сликан још у Светом Никити, *Ibid.*, 37, и у Леснову (по сопственим белешкама).

[65] V. R. Petković, *op. cit.*, fig. 33; V. J. Đurić, *Le nouveau Joasaph*, 104, fig. 4. Легенда уз сцену гласи „праведни иωвь на гноищи". Иконографска схема је изгледа преузета са неког предлошка средњевизантијског периода, судећи бар по минијатурама рукописа *Marcianus Graecus 538* и *Sinaiticus Graecus 3* из X и XI века, P. Huber, *Hiob*, Düsseldorf 1986, Taf. 111, 141. Другачије је, на пример, у Светој Софији у Трапезунту (XIII в.), D. T. Rice, *The Church of Hagia Sophia at Trebizond*, Edinburg 1968, 151, Fig. 113, Pl. 66. Јов је у Грачаници насликан и у Календару, cf. П. Мијовић, *Менолоі*, 297.

[66] П. Мијовић, *op. cit.*, 134.

[67] V. J. Đurić, *op. cit.*, 104.

[68] Архиепископ Данило, 99.

[69] V. R. Petković, *La peinture serbe du Moyen âge*, I, Beograd 1930, сл. 54а.

[70] *Ibid.*, 63а.

[71] *Србљак*, 2, 69.

[72] Архиепископ Данило, 197.

[73] „Схема ■ симболика ове приче потиче из једног апокрифа", cf. Ђ. Трифуновић, *Проза*, 7.

[74] Архиепископ Данило, 25.

[75] У Драгутиновој капели у Ђурђевим ступовима поред представа српских сабора, портрета и неколико светитеља једино је насликана Света тројица у виду Гостољубља Аврамовог коју В. Ј. Ђурић, *Историјске композиције*, ЗРВИ X, Београд 1967, 136, везује за саборе и чин постављања владара. После пада са коња ■ напуштања престола Драгутину је, по Данилу, још само следовало „примање" анђела.

[76] Архиепископ Данило, 65.

и слабог здравља. Снагу непољуљане вере старозаветних личности Данило користи и кад пише о посту краљице Јелене: „А она три младића, које искуси јарост зверова и чија се огњена пламена пећ претвори у хладноћу“[77], што је, на пример, насликано у Леснову[78] и Дечанима.[79] Помен Три младића уклапа се у сасвим одређени однос Данила II према пророку Данилу. Ђ. Трифуновић запажа како је „упоредност приповедачког пророковог понављања својствена и архиепископовом редоследу казивања“[80], и између осталог наводи Три младића у пећи огњеној. Пророк Данило се у Богородичиној цркви у Пећи слави са две представе – у куполи са текстом на свитку „видѣхъ прѣстоли...“ (*Дан.* VII, 9)[81] и у ктиторској композицији како Богородици са Христом приводи Данила II.[82] Уз то, у проскомидији посвећеној архиепископу Арсенију, на западном зиду су Ананије, Азарије и Мисаил.[83] Тек нам предстоји истраживање сцена или попрсја Три младића, који су имали неку посебну популарност у вези са улазима српских цркава – вестибили Студенице и Милешеве[84], тимпанони Сопоћана[85] и пећких Светих апостола.[86]

Необично и јединствено је схватање „узорне моралне слике прародитеља“ која је по предлошку Лозе Јесејеве[87] оликотворена у српској средини као Лоза Немањића – у Грачаници[88], Пећи[89] и

---

77 *Ibid.*, 50.

78 N. L. Okunev, *Lesnovo*, L'art byzantin chez les Slaves, I, 2, Paris 1930, 232.

79 В. Р. Петковић, *Манастир Дечани*, 50, pl. CCLXVII.

80 Ђ. Трифуновић, *op. cit.*, 6–7.

81 М. Ивановић, *Црква Богородице Одигитрије у Пећкој патријаршији*, Старине Косова и Метохије (=СКМ), II–III, Приштина 1963, 149. За текстове пророка у Богородичиној цркви у Пећи, cf. Љ. Поповић, *Пророци и њихови текстови у сликарству куполе Богородице Одигитрије у Пећи*, у овом зборнику.

82 М. Ивановић, *op. cit.*, 139; *Задужбине Косова*, сл. на стр. 57. Cf. и К. Валтер, *Значење портрета*, Архиепископ Данило II и његово доба, Београд 1991, 357–358.

83 М. Ивановић, *op. cit.*, 151, сл. 58.

84 И. М. Ђорђевић, *Милешева и Студеница*, Милешева у историји српског народа, Београд 1988, 128.

85 Б. Живковић, *Сопоћани. Цртежи фресака*, Београд 1984, цртеж на стр. 28.

86 Реч је о живопису из 1633/4. али треба помишљати да су сликари XVII века поновили стару иконографију, cf. *Задужбине Косова*, сл. на стр. 49

87 В. Ј. Ђурић, *Слика и историја*, 124, нап. 38; E. Haustein, *op. cit.* О „Данилу II и настанку иконографије Лозе“ Ева Хауштајн говори на стр. 211–216 и углавном расправља о Даниловом могућем учешћу при извођењу декорација, док његова казивања о Лози помиње одвојено у оквиру „Литерарних паралела“, стр. 207–208.

88 С. Радојчић, *Портрети*, 38–43; E. Haustein, *op. cit.*, 20–43 et pass.: *Задужбине Косова*, сл. на стр. 106–107.

89 С. Радојчић, *Портрети*, 48–50; E. Haustein, *op. cit.*, 44–58 et pass.: *Задужбине Косова*, сл. на стр. 66–68.

Дечанима.[90] За нас, овом приликом, није од пресудне важности питање ауторства почетка *Житија краља Уроша* – Данило или његови настављачи. Много је значајније да се наведе опис Лозе Немањића, пошто и Данило уме да каже како је свети Сава „доброплодна грана његова изданка“[91] (светог Симеона Немање) или за краља Милутина „благословен изданака благословеног корена и красни цвет светог стада ...“.[92] Дакле, у Урошевом житију читамо: „Јер од доброплоднога корена маслинина дрвета, које насади десница Владичиња, а напајано силом божанствене масти, а узраштавано светим Духом, овога, мислим, господина и учитеља, првога обновитеља и просветитеља отачаства свога и новога мироточца српске земље, светога и преподобнаго оца нашега Симеона званог Немања, и сина његова преосвећеног архиепископа кир Саву, другог сина његова Стефана првовенчанога краља, од кога изникоше доброхвалне и многоразличне гране, као добромирисни рајски цветови, украшени и испуњени Духом светим предивни призори за све који гледају...“[93] Нама није циљ да расправљамо о Лози Немањића, већ само указујемо на исказ – *„предивни призори за све који гледају“* – по коме бисмо могли да закључимо да онај који ово пише сâм гледа у Лозу.

Коначно, за *Стари завет* смео би се везати топос анђела – пламени огањ *(Пс.* CIV, 4), „огњених људи“, које Данило употребљава да би испричао чудо које је кнез Шишман доживео у Пећи: „Јави им Бог велико знамење страха, такво знамење, да су видели велики огњени стуб где силази са неба, од кога су излазиле пламене луче и са јарошћу паљаху њихова лица, а огњени људи са оружјем у рукама и са великом жестином гоњаху их, секући њихове пукове...“.[94] У другом чуду, у Јевстатијевом житију, еклесијарху се „јави младић страшан, веома светла изгледа, са пламеним оружјем у рукама својим, и са јарошћу...“.[95] Данило, по свему судећи, мисли на арханђела Михаила, црвеног лика, великог војводу вишњих сила, коме цркву у Леснову и слику над улазом у

---

[90] С. Радојчић, *Портрети*, 57–59; E. Haustein, *op. cit.*, 59–74 et pass.: *Задужбине Косова*, сл. на стр. 144–145.

[91] Архиепископ Данило, 79; E. Haustein, *op. cit.*, 208.

[92] Архиепископ Данило, 107; E. Haustein, *op. cit.*, 208. У писаном наслеђу било је оваквих казивања више, на пример у Светостефанској повељи, у оном делу који потписује архиепископ Никодим; Милутин је „заиста благоплодне маслине чист изданак“, cf. превод повеље in *Задужбине Косова*, 322.

[93] Архиепископ Данило, 6–7.

[94] *Ibid.*, 89.

[95] *Ibid.*, 242.

наос посвећује најмоћнији велможа краља и цара Душана, велики војвода, севастократор и деспот Јован Оливер.[96]

Богородица, знано је, има за Данила II изузетну важност: њој је посветио своју главну задужбину у Пећи. Стога никако не изненађује да Данилово грађење слика добрим делом припада његовој заштитници, мада очигледно и патронки краљице Јелене, у чијем се Житију и налази тежиште његовог схватања Богородице. У науци је већ подробно растумачен опис Јеленине смрти и погреба[97], која је, по речима самог писца била „као у оно време, када је било представљење Богоматере, апостоли облацима по ваздуху узношени иђаху на њезин погреб".[98] Заиста, читав опис, од сазнања да се самртни час приближава, преко доласка славних, ништих и хромих и предавања духа Господу Исусу Христу, до ношења Јеленина одра, одговара савременим представама Успења Богородице, на пример у Милутиновим задужбинама – Богородици Љевишкој[99], Жичи[100], Краљевој цркви у Студеници[101], Старом Нагоричину[102], Грачаници.[103] Један детаљ заслужује већу пажњу. Наиме, Данило гради Похвалу Јелени[104] тако што у уста краља Милутина ста-

---

[96] С. Габелић, *Црвени коњанички лик арханђела Михаила у Леснову*, Зограф 8, Београд 1977, 55–58. Особине огњеног арханђела Михаила знали су византијски хроничари да припишу њиховим царевима; на пример, Константин Манасије описује Манојла I Комнина, после победе над Немањом, овим речима: „Зар ниси знао да је мој самодржац и ватрен и крилат и брз, па покушаш ли побећи, бићеш ухваћен, полетиш ли, не умакну његовој стрели, сакријеш ли се у мраку, ватром ће те захватити и спалити", cf. *Византијски извори за историју народа Југославије*, IV, Београд 1971, 213. Пламени могу бити и други анђеоски чинови, чак са огњеним мачем, као дословна илустрација *Књиге Постања*, III, 24. У грачаничком Страшном суду чувар Врата раја је црвени херувим са пламеним мачем, обележен као „огньно шроужик", *Задужбине Косова*, сл. на стр. 100. Врата раја у Дечанима, опет, чува „огњени серафим", В. Р. Петковић, *Манастир Дечани*, 54, Pl. CCLXXVIII, о чијој црвеној боји говори Псеудо Дионисије Ареопашки (Гл. VII. 1), *Святаго Дiонисiя Ареопагита о Небесной iерархiи*, Монреаль 1974[7], 25. За симболику боја анђела cf. M. Tatić-Đurić, *Das Bild der Engel*, Recklinghausen 1962, 36; A. Rosenberg, *Engel und Dämonen. Gestaltwandel eines Urbildes*, München 1967, 60–69; D. I. Pallas, *Himmelsmächte, Erzengel und Engel*, Reallexikon zur byzantinischen Kunst, III, col. 30, 57–58, 82–83.

[97] Cf. нап. 19, 20, 27.

[98] Архиепископ Данило, 67.

[99] Д. Панић – Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975, 71–72, сл. 12 (Г. Бабић).

[100] М. Кашанин – Ђ. Бошковић – П. Мијовић, *Жича*, Београд 1969, сл. на стр. 161 (П. Мијовић).

[101] Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници*, Београд 1987, 162–167, сл. 111–112.

[102] П. Миљковиќ-Пепек, *Делото на зографите Михаило и Еутихиј*, Скопје 1967, сл. 42.

[103] *Задужбине Косова*, сл. на стр. 114–115.

[104] Ђ. Трифуновић, *op. cit.*, 49.

вља следеће речи о мајци: „... о добра моја *хранишељко* и крепка и необорима *шврђаво* отачаству своме ...“, „најслађа *хранишељко* младости моје ■ *засшуйнице* живота мога“, „блажена си као *хранишељка сирошима* и утеха жалоснима“, „*нейресушни извор воде живе*“[105], што се, пре свега, односи на Богородицу. Три слике Данило у својој главној задужбини, Богородичиној цркви, нарочито наглашава: над гробом су Богородица Заступница[106] и Богородица Хранитељка ништих,[107] док се на западној фасади, у ктиторској композицији, налази Богородица Животоносни источник.[108]

„Извесни мотиви из виђења света средњовековног човека срећу се ■ у Даниловим *Жишијима*“[109], а посебно опште место о пролазности. Због греха ■ покајања „ради нашег спасења“ Данило милост Христа Бога представља кроз Чуда и параболе. Чудесна оздрављења предњаче, јер се у то време не само речју већ ■ сликом тежило чвршћем убеђивању у божанску природу Христову.[110] Пошто је напустио престо ■ прешао у Мачву, Драгутин се обраћа Христу: „Спаситељу, гинем, могуће ти је спасти ■ помиловати ... Јер ево нисам као онај [раслабљени], који је тридесет ■ осам година боловао, кога си само речју здрава учинио; но ја грешник од младости своје сам раслабљен мноштвом безакоња својих ...“.[111] У *Жишију краљице Јелене* Данило наводи Христова чуда, којима описује милост и праштање: „Ко је тај, ко мало потрудивши се верује у Тебе истинитога Бога нашега ■ који погреши уздања наде своје?... Хананејци, која је рекла: смилуј се на мене, исцелио си кћер... Крвоточивој жени, због вере, од дотицаја краја хаљине Твоје стаде извор крви“.[112] Довољно је видети исцељење раслабљеног, Исцељење Хананејкине кћери ■ Исцељење крвоточиве жене

---

[105] Архиепископ Данило, 69–70.

[106] М. Ивановић, *Боīородичина црква у Пећи*, Београд 1972, сл. 1.

[107] *Ibid.*, сл. 37. Cf. посебно Н. Давидовић, *Предсшава Боīородице са Хрисшом „Крмишељем“ у Боīородици Љевишкој*, СКМ I, Приштина 1961, 89–90. О Богородици Заступници ■ Богородици Хранитељки ништих и гробном карактеру овог дела живописа Данилове задужбине Д. Поповић, *Гроб архиейискоӣа Данила II*, у овом зборнику.

[108] V. R. Petković, *La peinture serbe*, I, 65a. Иако постоји више радова о овом типу Богородице у православном свету, cf. В. Ј. Ђурић, *Визаншијске фреске у Јуīославији*, Београд 1974. 210. Cf. ■ М. Татић-Ђурић, *Боīородица у делу Данила II*, Архиепископ Данило II и његово доба, Београд 1991, 391–409.

[109] Ђ. Трифуновић, *op. cit.*, 52.

[110] С. Радојчић, *Чудесна оздрављења ■ свеши лекари у сшаром срйском сликарсшву.* 700 година медицине у Срба, Каталог Галеријс САНУ, Београд 1971, 78

[111] Архиепископ Данило, 26.

[112] *Ibid.*, 44.

из Дечана,[113] мада их има и у другим црквама прве половине XIV века, да би се доследно пратио текст који Данило пише. Две параболе Данило употребљава посебно. Пошто је пао са коња и ово видео као знамен, Драгутин се сећа речи јеванђеља: „Ко злостави оца или матер смрћу нека умре (*Исх., II Мојс.* XXI, 15; *Мат.* XV, 4)", [redacted] даље: „Поштуј родитеље равно с Богом".[114] Тај смисао има без сумње јединствена грачаничка представа Поштуј оца [redacted] матер (*Мат.* XIX, 19).[115] С друге стране, парабола о Мудрим [redacted] лудим девицама, иначе изведена у Старом Нагоричину[116], Грачаници[117], Дечанима[118] и Леснову[119], служи Данилу да опише Јеленино кајање у милосрђу: „Тешко мени, јер задремавши тешким сном, угасих светилник душе своје, јер не знам када ће доћи глас Господњи који каже: Ево иде женик [младожења] *(Мат.* XXV, 6), ево се дворана [свадбена] отвара, и женик Христос зове говорећи: „Приђите благословени Оца мога (*Мат.* XXV, 34)".[120] Место сцене у дечанском програму брижљиво је изабрано, у контексту са раскошним владарским престолом[121], [redacted] то тек треба тумачити. Можда у оном праву који је назначен у покушају Загорке Гавриловић[122] да повеже лесновску сцену [redacted] Душанову инвеституру. Наиме, познати Роман Мелод у једној химни за ову параболу каже: „Богата је поука ове параболе, која је за све пут [redacted] водич, која води свим добрим делима и потпуној смерности. Она је правило за краљеве, она подучава самилости оне који владају светом".[123]

Данило II виђење о пролазности везује за симбол сенке[124], нарочито када говори о пролазности богатства, славе, здравља и силе: „Јер ће све слично сенци погинути [redacted] као сенка прећи

---

[113] А. Стојаковић. *Дечанско исцељење узетог*, СКМ IV–V, Приштина 1968–1971, 203–213; В. Р. Петковић. *Манастир Дечани*, Pl. CCXXIX, CCXXXI, 2.
[114] Архиепископ Данило, 23.
[115] С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 116.
[116] Н. Л. Окуњев, *Црква Св. Ђорђа у Старом Нагоричину*, Гласник Скопског научног друштва V. Скопље 1929. 118.
[117] В. Р. Петковић, *Парабола о десет девојака у старој српској уметности*, Рашка I, 1, Београд 1929, 25–27.
[118] Id., *Манастир Дечани*, Pl. CLIII.
[119] Z. Gavrilović, *The Representation of the Forty Martyrs of Sebaste and the Illustration of the Parable of the Virgins (Matthew 25,1 – 13) in the Narthex of Lesnovo*, Зограф, 11, Београд 1980, 53, Fig. 2.
[120] Архиепископ Данило, 57.
[121] В. Р. Петковић–Ђ. Бошковић, *Манастир Дечани*, I, 102–103, сл. 96 (Ђ. Бошковић).
[122] З. Гавриловић, *op. cit.*, 53.
[123] Romanos le Melode, Hymnes, III, ed. J. Grosdidier de Matons, Paris 1965, 334–335, cf. Z. Gavrilović, op. cit.
[124] Ђ. Трифуновић, *op. cit.*, 53.

ће ...“.[125] Из црквене поезије, у којој је симбол сенке познат и у којој се он, између осталог, користи да се опише смена *Старог* (сенке) *Новим заветом* (Христ истина и светлост)[126], Данило у Служби Арсенију пева: „Нестаде сенка закона | изнемогавши пред делима благовести твоје: | Христ-истина сјајећи | све просветљава | што с вером спомен твој, светитељу празнују. | Данас светитеља спомен засија нам | сунцолико лучама сјајећи, | и светлост свима распростире ... | Онај што изасја светлост и просветли јутро | показа те дан, освештени оче Арсеније ...“.[127] Ове се речи свакако односе на персонификације *Старог* и *Новог завета,* крилате фигуре Ноћи и Дана, односно првог мрака и зоре, које су насликане на улазу у Милутинову задужбину Богородицу Љевишку.[128] С друге стране, симболика контраста светлости и сенке у функцији описивања пролазности живота још је убедљивије показана у реткој сцени о Инорогу из романа о Варлааму и Јоасафу, сцени која је сачувана, додуше доста страдала, у кули исте цркве. Овде дрво живота „стално подгризују црни и бели миш, персонификације Дана и Ноћи“.[129] С. Радојчић не пропушта да забележи да „од српских писаца Варлаама и Јоасафа спомиње први архиепископ Данило“.[130] Пред избор Никодима за архиепископа Милутин се моли: „ ... дај ми слузи Твоме по срцу моме мужа света и праведна ... као што си даровао на просвећење душе многочасном Јоасафу преподобног оца Варлаама, који га просветли разумном светлошћу и одагна од душе његове велику таму помрачења ...“.[131] Тако и појава попрсја светих Јоасафа и Варлаама тачно изнад монашке представе светог краља Милутина у Грачаници без сумње указује на краља као новог Јоасафа, што је већ утврдио В. Ј. Ђурић.[132]

Вапаји Данилових ликова доиста убедљиво упозоравају на Други долазак и Страшни суд. Драгутин[133] и Јелена[134] знају за сурове казне кад се разлуче грешници – једни ће бити у „крајњој тами“,

---

[125] Архиепископ Данило, 30.

[126] Н. Давидовић, *op. cit.,* 88–89; И. М. Ђорђевић, *Стари и Нови завет,* 21.

[127] *Србљак,* 2, 31, 33.

[128] Н. Давидовић, *op. cit.,* 88-89; И. Ђорђевић, *op. cit.,* 15–25; Д. Панић – Г. Бабић, *op. cit.,* 73–74 (Г. Бабић). Персонификације Дана и Ноћи насликане су и у сценама стварања света у Дечанима, В. Р. Петковић, *op. cit.,* 46–47, Pl. CCLII.

[129] С. Радојчић, *Једна сцена из романа о Варлааму и Јоасафу у цркви Богородице Љевишке,* Старинар, н. с., III–IV, Београд 1955, 79 (= *Текстови и фреске,* 144).

[130] *Ibid.*

[131] Архиепископ Данило, 114.

[132] V. J. Đurić, *Le nouveau Joasaph,* 103–104, fig. 3–4.

[133] Архиепископ Данило, 23.

[134] *Ibid.,* 48.

други у „вечном огњу“, „трећи ће бити послани међу црве који не спавају“.[135] И „крајња тама“ и „огањ вечни“ и „црви који не спавају“ дословно се сликају у српским владарским задужбинама прве половине XIV века, на пример у Дечанима.[136] Једној Даниловој визији из овог круга треба дати шире објашњење. У поруци синовима како да владају [redacted] понашају се, краљица Јелена каже: „Јер доћи ће велики и страшни дан Господњи, у који ћемо се сви наћи пред престолом бесмртног владике Христа, дајући одговор на учињена зла, мала и велика. Која ће човечија природа сатрпети долазак Његов, за чији долазак предвиђајући, пророк Данило говораше: Јер видех где се престоли поставише [redacted] Стари данима седе, [redacted] књиге се отворише. И ово посматрајући са трепетом говораше, [redacted] власи главе моје сметише се (*Дан.* VII, 9–10; VII, 15)“.[137] Представа Старца дана може се наћи у занимљивом Вазнесењу, на фрескама из око 1320. године, у цркви Светог Петра у Бијелом Пољу, тадашњем седишту хумских епископа.[138] Не бих се у овом часу опредељивао за предложена тумачења овог Вазнесења – Кирил Туровски[139], свети Јустин[140], литургијска пракса[141], Златоустова беседа[142] – јер све то припада истом кругу идеја. Ипак, скрећем пажњу да Данило II не без разлога цитира управо свог заштитника пророка Данила, чије се речи иначе налазе у Златоустовој беседи.[143] Напослетку, не смемо изгубити

---

[135] *Ibid.*

[136] В. Р. Петковић, *op. cit.*, Pl. CCLXXIX, CXXXI, CCLXXX.

[137] Архиепископ Данило, 55.

[138] П. Симић, *Фреска Вазнесења Христовог у Бијелом Пољу и њена литургијска подлога*, Зограф 6, Београд 1975, 21–24; K. Wessel, *Das Himmelfahrtsbild von Sveti Petar in Bijelo Polje*, Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik 21, Wien 1972, 295–305, који само помиње представу Старца дана по Дан. VII, 9. Иначе, у центру његовог објашњења стоје разна тумачења XXIII (XXIV) псалма.

[139] С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, 110–111.

[140] Wessel, *op. cit.*, 300, 302, 304; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 206.

[141] П. Симић, *op. cit.*, 22.

[142] *Ibid.*, 22–23.

[143] Подсетимо да пророк Данило у Богородичиној цркви у Пећи носи свитак са почетком истог текста, cf. supra. Сва је прилика да Данило II и у Пећи поручује представу Старца дана. Ако су се сликари обнове Пећке патријаршије (1565) држали првобитног програма Данилове припрате, што се чини доста могућим, они су поновили [redacted] монументално попрсје Христа Старца дана, које се налази на фасади Светих апостола као део Деизиса, V. R. Petković, *La peinture serbe*, I, 75a. За датовање ове представе у XVI век, cf. В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 209–210. О читању године 1565. уместо 1561. С. Петковић, *О фрескама XVI века из припрате Пећке патријаршије и њиховим сликарима*, Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе, XVI, Београд 1984, 57–58. Представу Христа Старца дана у пророка Данила визији Небеског царства [redacted] Страшног суда можемо наћи у протезису Светих апостола у Пећи (XIII в.), Ј. Радовановић, *Иконографија фресака протезиса цркве Светих апостола у*

из вида, судећи бар по подацима којима данас располажемо, да је око 1320. на челу хумске епископије наш Данило.[144] Склон сам да поверујем да је он поручио овакву представу Вазнесења, пошто је готово немогуће замислити да Данило у средишту своје епископије не руководи пословима обнове када је то већ чинио са успехом на другим местима.[145]

Поглед на свет и схватање тог истог света Данило II нарочито разрађује у оним редовима који су посвећени уздизању по духовној ■ умној лествици ■ награди која следи. Краљица Јелена „умним очима" гледа „колико Дух свети помагаше" да се њена задужбина (манастир Градац) сврши: „и гледаше како се дижу стене тога св. храма, у весељу срца красоваше се, говорећи: 'Утврђење оних који се у Тебе уздају, Господе, утврђуј ову цркву Твоју'".[146] Речи овог ирмоса (III песма, 3 гласа)[147] део су натписа са годином осликавања у прстену куполе Сопоћана, а требало је да профилактичним значењем утврде цркву ■ као зграду ■ као организацију.[148] У првој половини XIV века (куполе Кучевишта[149] ■ Леонова[150]) замењен је овај натпис попрсјима севастијских мученика са истим

Пећи, ЗЛУМС 4, Нови Сад, 1968, 46–54, скица 2, сл. 6–8, а треба само замислити колико је пута гледајући те фреске Данило II вршио проскомидију.

144 Архиепископ Данило, 275. Р. Љубинковић, *Хумско еиархијско власшелинсшво и црква свешоі Пешра у Бијелом Пољу*, Старинар, н. с. IX–X, Београд 1958, 103; М. Јанковић, *Еиискоиије и мишроиолије сриске цркве у средњем веку*, Београд 1985, 40. Сабрана мишљења о датовању фресака код В. J. Ђурић, *op. cit.*, 206.

145 K. Wessel, *op. cit.*, 295, саопштава да се слика Вазнесења у Светом Петру сме прихватити „као стваралачки предложак, јер је Бијело Поље било од 1317. до 1321. седиште епископа Данила, за кога је Свети Петар био проширен ■ украшен". Уз то, Г. Мак Данијел, in Данило Други, *Живоши краљева*, 16, бележи: „Није тачно утврђено када је Данило сишао са епископског трона у Хуму, нити да ли је стално обитавао у седишту епископије, [...] али је скоро сигурно да је написао животе краљице Јелене и краља Драгутина док је био на том положају". D. Nagorni, *Die Kirche Sv. Petar in Bijelo Polje (Montenegro)*, Ihre Stellung in der Geschichte der serbischen Architektur, München 1978, 292, Abb. 383, види у оштећеној фигури једног епископа нашег Данила, што се чини доста прихватљивом претпоставком.

146 Архиепископ Данило, 59–60.

147 Cf. R. Jacobson, *Hirmologium, Codex monasterii chiliandarici 308*, Copenhagen 1957, 1 manuscrit 67 v.

148 С. Радојчић, *Темнићки наииис*, ЗЛУМС, 5, Нови Сад 1964, 6 (=*Узори и дела сшарих сриских умешника*, 10), који наводи употребу овог ирмоса код Данила 11; С. Мандић, *Древник*, Београд 1975, 46–47; I. M. Đorđević, *Imagines clipeatae dans la peinture monumentale serbe du XIII^{e} siècle*, ЗЛУМС, 16, Нови Сад 1980, 18. Cf. и Ђ. Трифуновић, *op.cit.*, 43.

149 И. М. Ђорђевић, *Сликарсшво XIV века у цркви св. Сиаса у селу Кучевишшу*, ЗЛУМС, 17, Нови Сад 1981, 85.

150 N. L. Okunev, *Lesnovo*, 226.

значањем – црква почива на крви мученика. За топос хришћанског војника[151] зна, а како је другачије ■ могло бити, ■ Данило II. Монаси пишу Јелени: „Венац победе исплетен од руке Сведржитеља, дарује се онима који су претрпели зло, као добрим војницима Христа Бога, који су овде примили беде ■ скрби ■ напасти, који су заборавили ■ презрели смрт, да стекну царство небесно. Не постиже се царство небесно ни речима, ни лепотом, ни родом, ни јачином, ни годинама, но силом вере".[152] Зато Данило II и сме да каже за свог давног претходника на архиепископској столици – Арсенија који је, узгред речено, био најзаслужнији за стварање архиепископије у Пећи – да је „цркве утврђење велико"[153], односно „стуб ■ утврђење цркве био си, светитељу, / и вернима бедем нерушив ...".[154] Из ових редова које готово са страхопоштовањем преписујем од Данила II лако се да приметити како се враћам значењу црквених задужбина, подизаних од стране његових јунака, стално имајући на уму „речи Богооца Давида: 'Господе, заволех красоту дома Твојега, и место стана славе Твоје' (Пс. XXVI, 8)".[155] Слика храма је и представа света коју уметници прве половине XIV столећа најјасније оликотворују илустрацијама последњих псалама (Кучевиште[156], Рила,[157] Лесново[158]). Тим фрескама у приличној мери одговара Драгутинова молитва: „Ти си простро небо као кожу и утврдио земљу на водама, и слично море оградио си песком, учинио си да те анђелске силе опевају[159], а природа земаљска да те непрестано хвали. Јер Ти си онај који постављаш земаљске цареве и који им снабдеваш царство, и који им у руке

---

[151] За цело питање cf. A. Wang, *Der „Miles christianus" im 16. und 17. Jahrhundert und seine mittelalterliche Tradition, Ein Beitrag zum Verhältnis von sprachlicher und graphischer Bildlichkeit*, Bern-Frankfurt/M. 1975.

[152] Архиепископ Данило, 52. У лесновској припрати поново се сликају севастијски мученици, али као Чудо на залеђеном језеру. За исказану снагу вере они добијају од Христа „венце", Z. Gavrilović, *op. cit.*, 53, Fig. 2, што је уобичајена иконографија ове сцене. Cf. и С. Радојчић, *Прилози за историју најстарије охридског сликарства*, ЗРВИ VIII/1, Београд 1964, 365.

[153] *Србљак*, 2, 11.

[154] За „стуб ■ утврђење цркве" cf. М. А. Тодоровић, *Речник појмова, личности и навода из Светог писма*, in *О Србљаку*, 437.

[155] Архиепископ Данило, 98. Срби знају како се овај псалам употребљава као натпис у црквеном декору, cf. supra. Често, он се ставља у повеље црквама ■ манастирима, Ст. Станојевић – Д. Глумац, *Св. Писмо у нашим старим споменицима*, Београд 1932, 629.

[156] И. М. Ђорђевић, *op. cit.*, 102–103.

[157] Л. Прашков, op. cit., 64–80, сл. 51–82.

[158] N. L. Okunev, op. cit., 239–242, Pl. XXXVII.

[159] Овај део је из Молитве великог освећења, cf. Архиепископ Данило, 29.

предајеш управљање народом. Међу њима је множина оних који Те хвале, Господе, и који се боје Твога, светога имена ...“.[160]

Истраживања Данилових слика прозе и поезије у српском живопису тек предстоје. Овде сакупљени примери упоредног трајања речи и слике довољни су само да опишу опште стање духа образованије српске средине у првој половини XIV столећа, коју својим делом, у сваком погледу, обележава архиепископ Данило II.

[160] Архиепископ Данило, 29.

LES IMAGES DE LA PROSE ET DE LA POESIE DE DANILO II ET LES FRESQUES EN SERBIE DURANT LA PREMIERE MOITIE DU XIV^{e} SIECLE

Lorsqu'il a composé ses hagiographies et ses offices, l'archevêque Danilo II a, tout à fait dans l'esprit de son temps, utilisé comme modèles les images bien connues de la littérature et l'art médiéval pour la description des idéaux moraux de ses personnages, offrant ainsi à ses lecteurs et auditeurs la possibilité de s'élever vers la connaissance de Dieu en suivant une échelle hiérarchique d'analogies. Outre cela, compte tenu qu'il a été établi que cet écrivain et esprit d'une qualité exceptionnelle tendait souvent vers une expression littéraire imagée, une comparaison parallèle de son oeuvre et des fresques exécutées durant la première moitié du XIVe siècle s'impose aux chercheurs se penchant sur l'ancienne peinture serbe. C'est ce que l'on a essayé de faire dans ce travail, tout en ayant à l'esprit le fait que jusqu'à présent seul un petit nombre d'images de Danilo ont été mises en relation par l'interprétation avec la peinture contemporaine.

Les images de la prose et de la poésie de Danilo II ayant reçu une illustration dans la peinture murale serbe durant la première moitié du XIV^{e} siècle sont réellement très nombreuses. Nous avons recherché, avant tout, les images qui révèlent de façon très directe le niveau spirituel du milieu serbe instruit et en particulier celui des commanditaires des fresques, parmi lesquels Danilo II, lui-même, occupe une place remarquée, car il est ainsi possible de confirmer l'opinion selon laquelle le texte et l'image ont été composés pour exister en parallèle, se complétant mutuellement. Il ressort de cela que la conception du monde de Danilo II était également celle du milieu dans lequel et pour lequel il écrivait, ce qui, en dernière limite, a servi de cadre à notre travail.

Deux églises serbes nous offrent chacune une représentation inhabituelle de la Sagesse qui ont l'une et l'autre trouvé un support littéraire dans l'oeuvre de Danilo. Tout d'abord Gračanica où il a déjà été remarqué que dans l'image de la Sagesse construisant son temple, le peintre a représenté sur la table, au lieu de la nourriture et de la boisson, le matériel du scribe, ce qui doit être une illustration fidèle du texte de Danilo sur „la table" que l'on trouve au début de la Vie d'Uroš Ier. Une solution semblable pour la représentation de la table dressée nous est offerte dans le parecclésion du protosébaste Hrelja à Rila, avec cependant le fait que sur cette scène, conformément au contenu original, on trouve également les Dons de l'Esprit Saint, apparaissant sous formes de personnages ailés, et l'accès à la table, éléments figurant de même dans le texte de Danilo. Celui-ci savait, par ailleurs, que les grands dignitaires serbes devaient également être des

Sources de sagesse tout comme l'étaient leurs prédécesseurs, les Pères de l'Eglise. Dans le milieu cultivé du haut clergé de l'évêché de Zletovo, à Lesnovo, fondation du despote Jovan Oliver, le type antique de l'écrivain symbolisant la source a été inséré dans les représentations de l'oeuvre des Pères de l'Eglise sur lesquelles apparaissent leurs tables d'écriture d'où s'écoulent des rivières auxquelles le peuple vient étancher sa soif. Le portrait de Danilo dans l'église de la Vierge à Peé doit, lui aussi, représenter l'archevêque en tant que Source de sagesse compte tenu qu'il porte le mandillon avec les „rivières" lesquelles ont précisément cette signification.

En créant une image idéalisée des souverains et des dignitaires ecclésiastiques serbes Danilo II a très souvent utilisé, avec de sérieuses raisons, des personnages vétérotestamentaires afin de faire remonter la comparaison sur ces lointains ancêtres qui d'après les interprétation chrétiennes tardives étaient les porteurs des vertus chrétiennes, c'est-à-dire qui ont témoigné de la foi inébranble. Dans les biographies des rois Milutin et Dragutin et de la reine Hélène, Danilo, qui connaissait les points essentiels de l'interprétation du Livre de Job – la souffance pénible et la miséricorde, insiste tout particulièrement sur ce personnage intègre. Pour cette raison il n'est pas étonnant de retrouver celui-ci glorifié par l'image dans les églises du roi Milutin – Staro Nagoričino, Gračanica et Saint-Nikita. Outre cela, on a peint à Gračanica, au-dessus du portrait de Milutin représenté en moine, et ce de façon tout à fait détachée, la scène de Job sur son „fumier" qui doit par conséquent constituer une vision du roi en tant que nouveau Job. Les souverains serbes mentionnés dans l'oeuvre de Danilo, aux côtés des archevêques Arsenije et Jevstatije, sont comparés avec Abraham, personnage hospitalier mais aussi prêt au plus grand sacrifice, ce qui a été représenté de façon exemplaire sous forme d'un cycle particulièrement développé dans l'autel de Gračanica. Le rapport de Danilo II envers son homonyme et protecteur le prophète Daniel (Danilo) peut être suivi aussi bien dans ses textex que sur les fresques de Peć qu'il a lui-même commandées. En fait, il a déjà été remarqué que la répétition sous forme narrative du prophète est caractéristique de l'ordre dans la représentation de l'archevêque, et que Danilo II a utilisé tout particulièrement certains passages de ce livre prophétique. Dans l'église de la Vierge à Peć, Danilo a célébré par l'image son saint patron à deux endroits – dans la coupole, accompagné d'un texte soigneusement choisi, „je regardais pendant que l'on plaçait les trônes" (Da VII: 9), et dans la composition du ktitor sur laquelle le prophète introduit l'archiprêtre serbe auprès de la Vierge à l'Enfant sur le trône. On peut également trouver chez Danilo II les supports textuels de certaines représentations rares et inhabituelles. Ainsi dans deux descriptions de Miracles,

on a utilisé le type „des personnages ignés tenant les armes en mains", ce qui rappelle avant tout l'archange Michel au visage rouge, grand commandeur des forces du Très-Haut auquel le plus puissant seigneur du roi et empereur Dušan, le voïvode, sébastocrator et despote Jovan Oliver a consacré l'église de Lesonovo et l'image qui y est représentée au-dessus de l'entrée du naos. Tout comme les représentations des Pères de l'Eglise – Sources de sagesse, cet exemple révèle de même que le milieu serbe le plus cultivé du XIV^{e} siècle comprenait parfaitement ces images exceptionnelles sur bien des points.

La Vierge avait pour Danilo II une importance particulière: c'est à elle qu'il dédie sa principale fondation à Peć. Nous ne sommes par conséquent pas surpris de constater que les images construites par Danilo II se rattachent, pour une grande partie, à sa protectrice, bien que, de toute évidence, celle-ci fût aussi la sainte patronne de la reine Hélène dont la biographie contient le point centrale de la conceptin de la Vierge par Danilo. Il a été signalé, il y a déjà longtemps, à quel point la description de la mort de la reine Hélène et de son enterrement est comparable aux cycles les plus développés de la Dormition. Toutefois il n'a pas été remarqué alors que Danilo appelle la reine Hélène „intercesseur", „Nourrice des humbles" et „Source d'eau vive", or ce sont précisément ces types de Vierge que l'on trouve tout particulièrement soulignés dans l'église de Danilo à Peć – à proximité de la tombe de l'archevêque et sur la façade.

On rencontre également certains motifs de la vision du monde de l'homme du moyen âge chez Danilo II, en particulier le passage général sur le caractère éphémère. En raison du péché et du repentir „pour assurer notre salut" Danilo représente la miséricorde du Seigneur à travers les Miracles et les paraboles. Pour les premiers, ce sont les guérisons miraculeuses qui l'emportent, car cette époque tendait à une affirmation ferme de la nature divine du Christ non seulement par le texte mais aussi par l'image. En ce qui concerne les paraboles, Danilo en utilise tout particulièrement deux. Tout d'abord dans la Vie de Dragutin, un passage décrivant le roi se souvenant, après une chute de cheval, des paroles de l'Evangile sur le respect envers les parents (Mt XV: 4), sens que l'on retrouve sur une représentation unique de Gračanica „Honore ton père et ta mère". La seconde, la parabole des dix vierges, cette fois ci représentée à Saint-Nagoričino, Gračanica, Dečani et Lesnovo, est utilisée par Danilo dans sa description du repentir dans la miséricorde de la reine Hélène. La place de l'image de Dečani, située dans le contexte à proximité du trône du souverain, a été soigneusement choisie, vraisemblablement inspirée par le texte de Romain le Melode selon lequel cette parabole constitue une „règle pour les rois, elle enseigne la pitié à ceux qui régent sur le monde".

Danilo II lie également sa vision du caractère passager au symbole des ténèbres, tout particulièrement lorsqu'il parle de l'aspect passager de la richesse, de la gloire, de la santé et de la force. De la poésie ecclésiastique byzantine il a retranscrit, de façon presque textuelle, dans son office pour l'archevêque Arsenije le passage général sur le passage de l'Ancien (les ténèbres) au Nouveau Testament (le Christ vérité et la lumière), que les peintres instruits du roi Milutin ont illustré sous la forme d'une personnification de l'Ancien et du Nouveau Testament, c'est-à-dire de la Nuit et du Jour, dans l'église de la Vierge Ljeviška. Dans cette même église, sur une scène très rare représentant la licorne du roman de Barlaam et Joasaph, on retrouve de nouveau mise en valeur la symbolique du contraste entre la lumière et les ténèbres ayant pour fonction la description du caractère passager de la vie, puisque tout comme le Jour et la Nuit, la souris blanche et la souris noire rongent constamment l'arbre de la vie. Il faut ici rappeler la constatation selon laquelle Danilo II est le premier parmi les écrivains serbes à avoir parlé de Barlaam et de Joasaph auxquels, d'après sa vision, il compare Nikodim, en tant que nouveau Barlaam, et le roi Milutin, nouveau Joasaph. Pour cette raison nous ne sommes pas surpris de trouver à Gračanica les bustes de ces deux bienheureux placés exactement derrière le portrait de Milutin figuré sous les traits d'un moine. Les lamentations des personnages de Danilo annoncent de façon convaincante la Seconde venue du Seigneur et le Jugement dernier. Parmi un grand nombre d'exemples, une vision de Danilo II reçoit dans ce travail, avec raison, une explication plus large. Il s'agit du message de la reine Hélène à ses fils sur la façon de régner et de se comporter, message dans lequel la place centrale est occupée par les paroles de Daniel (Da VII: 9: 10: 15) sur „l'installation des trônes“ et sur l'Ancien des jours, ce qui peut être mis en relation avec la représentation unique de l'Ascension dans l'église Saint-Pierre à Bijelo Polje qui était alors le siège de l'évêché d'Hum. Ces fresques ont en effet été réalisée vers 1320, à l'époque où Danilo se trouvait à la tête de l'évêché d'Hum, et nous sommes ainsi portés à croire que c'est précicément lui qui a commandé cette composition, compte tenu qu'il est pratiquement impossible d'imaginer que Danilo n'ait pas lui-même dirigé les travaux de rénovation du siège de son évêché alors qu'il assurait cette tâche avec succès lorsqu'il s'agissait d'autres régions.

Danilo II développe tout particulièrement son regard sur le monde et sa conception de celui-ci dans les lignes qui sont consacrées à l'échelle spirituelle et intellectuelle et à la récompense qui s'ensuit. La reine Hélène regarde avec des „yeux empreints de raison“ l'édification de sa fondation à Gradac, en pensant au célèbre irmos (III cantique, 3ème voie): „Forteresse de ceux qui s'en remettent à Toi, Seigneur,

confirme cette église qui T'est dédiée". Ce texte qui était inscrit au XIII^e siècle sur l'anneau de la coupole (Sopoćani), fut remplacé, au XIV^e, au même endroit, par les 40 martyrs de Sebaste (Kučevište, Lesnovo) avec la même idée en ce qui concerne la signification prophylactique – ceux-ci confirment l'Eglise en tant que construction et qu'organisation. C'est pour cette raison que pour Danilo II, par exemple, son prédécesseur sur le trône archiépiscopal Arsenije 1er représente „un grand soutien de l'Eglise". Finalement, l'image de l'église constituait également une représentation du monde que les artistes de Serbie de la première moitié du XIV^e siècle ont illustrée de la façon la plus claire grâce aux images des derniers psaumes à Kučevište, Rila et Lesnovo, louange à Dieu tout à fait originale que l'on peut elle-aussi trouver dans l'oeuvre de Danilo.

L'étude des images de la prose et de la poésie de Danilo dans la peinture serbe est encore à faire. Les exemples ici réunis d'existence en parallèle de textes et d'images n'ont uniquement pour but la description du niveau spirituel général d'instruction du milieu serbe dans la première moitié du XIV^e siècle, milieu à la tête duquel s'est trouvé, pour un certain temps, Danilo II.

Срӣскословенска књижевносӣ и срӣска средњовековна умеӣносӣ

Српско средњовековно писано наслеђе, пре свега оно које називамо књижевним, пружа велику могућност бољег разумевања и свестранијег тумачења српске средњовековне уметности. Често смо у историји уметности оптерећени тражењем писане речи – извора – помоћу које објашњавамо ликовно уметничко дело. Данас се готово ниједан рад из иконографије, и не само ње, не може замислити без савременог писаног наслеђа, тако да се вредност тих истраживања оцењује у зависности од количине и убедљивости „пронађених“ инспирација, потеклих од писане речи. Тај први корак ка тумачењу уметничког дела, без кога се и надаље не може и не сме, ипак није довољан да би се велика уметност византијске васељене, у којој као самосвојна постоји и српска уметност, објаснила и као велика илустрација хришћанских мисли и идеја. Зато се намеће потреба вишеслојног посматрања односа текста и ликовне представе[1], пошто се, извесно је, без свестраног познавања књижевног

---

[1] О односу књижевности и уметности, а посебно текста и слике уп. С. Радојчић, *Текстови и фреске*, Нови Сад 1965, стр. 5–8; С. Радојчић, *Облик и мисао у старом српском сликарству*, Летопис Матице српске, књ. 408, св. 1–2, Нови Сад 1971, стр. 1–8; Đ. Trifunović, *O zajedničkim osnovama književnosti i umetnosti u srednjem veku*, Savremenik, knj. XLVIII, sv. 7, Beograd 1978, str. 5–9; Д. Богдановић, *О неким претпоставкама за разматрање односа књижевности и ликовних уметности у средњем веку*, Филолошки преглед, књ. 16, св. 1–4, Београд, 1978, стр. 113–117; Д. Богдановић, *Историја старе српске књижевности*, Београд, 1980, стр. 84–88. За примену основних начела упоређења текста и слике наводимо пре свега радове Светозара Радојчића сабране у његовим књигама: *Текстови и фреске*, Нови Сад 1965; *Узори и дела старих српских уметника*, Београд, 1975; *Одабрани чланци и студије* 1933–1978, Београд – Нови Сад 1982. Уп. још Г. Суботић, *Доментијаново дело и српски живопис XIII века*, Српска књижевност у књижевној критици, I. Стара књижевност. Приредио Ђ. Трифуновић, Београд 1965, стр. 354–358; Г. Суботић, *Теодосијева житија и српски живопис Милутиновог доба*, Српска књижевност у књижевној критици, I, стр. 368–373; В. J. Ђурић, *Историјске*

стваралаштва не да разумети ни средњовековна уметност. У вези с тим су основни ставови Светозара Радојчића[2], најзаслужнијег за расветљавање тих односа у нашој средини, који је јасно показао да су главне теме српске уметности у средњем веку и највеће теме европске цивилизације, управо оне које сазнајемо у књижевним и другим текстовима писаним, превођеним и читаним код Срба.[3] Овај закључак добија на тежини ако се зна да „уметничка дела на широком византијском простору не настају из теорије о уметности, већ из схватања света[4], а оно је присутно како у целокупном писаном наслеђу, тако и у свим другим видовима материјалне културе једне средине. Зато овај рад, са насловом велике теме али сасвим ограниченог обима, представља, у ствари, покушај сажимања досадашњег упоредног изучавања књижевности и ликовне уметности код Срба у средњем веку. С друге стране, жеља нам је да укажемо на неке могућности будућег рада на овом пољу.

Сасвим на почетку треба истаћи да нас овом приликом не интересују правци кретања у односима између текста и слике[5], већ подвлачимо да су и један и други израз у функцији одређене идеје, без обзира на то да ли је она прво саопштена у писаном облику па у слици, или је створена ликовно, па онда доживљена и описана. Уосталом, безброј је примера у којима су дела ликовне уметности била изведена пре писања књижевног текста. И наши стари писци доносе описе каквих догађаја гледајући или сећајући се оликотворених представа на иконама и фрескама.[6] Ипак, не смемо

композиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне паралеле, I, II, III, Зборник радова Византолошког института, VIII/2, X, XI, Београд 1964, 1967, 1968, стр. 69–90, 121–148.

2 Уп. наведене књиге Светозара Радојчића.

3 Убедљив пример како једно дело византијске књижевности може да постане саставни део српске духовне средине јесте Лествица светог Јована Лествичника. Уп. Д. Богдановић, *Јован Лествичник у византијској и старој српској књижевности*, Београд, 1968, стр. 175–196; Ђ. Трифуновић, *Стара српска књижевност. Основе. I*, Књижевна историја XIII, 52, Београд 1981, стр. 676–677; И. М. Ђорђевић, *Свети столпници у српском зидном сликарству средњег века*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 18, Нови Сад 1982, стр. 49–51.

4 Đ. Trifunović, *O zajedničkim osnovama*, стр. 5.

5 То је једно од основних питања ове проблематике. Уп. *Odnosi među umetnostima. Teorijska razmatranja*. Priredila B. Milijić, Beograd 1978, посебно библиографија на стр. 5–38, 206–217.

6 Овде наводимо само два примера. Данило II описује смрт краљице Јелене као да пред собом има сцену Успења Богородице; Архиепископ Данило, *Животи краљева и архиепископа српских*, Превео Л. Мирковић. Предговор Н. Радојчић, Београд 1935, стр. 66–69. Он чак врши упоређење два догађаја речима: „слично је било онима као у оно време, када је било преставлење Богоматере, апостоли облацима по ваздуху узимани иђаху на њезин погреб..." За тумачење овог ме-

заборавити да је првенство писане речи у односу на ликовно дело сасвим извесно, али је јасно и то да таква реч мора имати своје порекло. То је поглед на свет који је сачињен од умног схватања одређених идеја, *„идеја ӣо себи“* како каже Платон[7], што је, коначно, већ нека врста „ликовног“ доживљаја. Често се зна рећи да овај или онај писац говори „у сликама“. У том смислу треба нагласити да су идеје у писаном или ликовном облику само подстицаји за нове доживљаје и нова виђења, која су у средњем веку неретко изједначавана са визијом открића. У крајњој линији, чини се, постоји само једна духовна стварност ■ питање је како ту стварност представља, осликава и описује писана реч а како ликовно дело. Већ је свети Јован Дамаскин у својој подели слика навео да једна врста „служи за бележење догађаја, било чуда или врлог дела, ради прослављања... људи који су се истакли и одликовали врлином. Ово се испољава на два начина: у облику беседе која је написана у књигама... и у облику визуелне контемплације. На тај начин, ми сада описујемо слике врлих људи из прошлости, ради љубави ■ памћења.[8] Дакле, писана реч и слика су подједнако важне да би се схватила та једна једина духовна стварност у којој се човеку указује „условна могућност узношења ка богосазнању по хијерархијској лествици аналогија“, како је то забележио описујући Псеудо-Дионисијев поглед на свет Сергеј Сергејевич Аверинцев.[9] Нема сумње да су идеје Дамаскина ■ Псеудо-Дионисија биле добро познате образованијим слојевима српског друштва у средњем

ста посебно Ђ. Трифуновић, *Проза архиеӣискоӣа Данила II*, Књижевна историја, IX, 33, Београд, 1976, стр. 27–29. И Данилов ученик користи своју ликовну меморију описујући молитву Стефана Дечанског пред битку на Велбужду. Дечански упућује молитву Христу из сцене Вазнесења; Архиепископ Данило, *нав. дело*, стр. 137–138. За тумачење овог места И. М. Ђорђевић, *Две молиӣве краља Сӣефана Дечанскоī ӣре биӣке на Велбужду и њихов одјек у умеӣносӣи*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 15, Нови Сад 1979, стр. 141.

7 Platon, *Država*. Predgovor V. Korać. Preveli A. Vilhar – B. Pavlović. Objašnjenja i komentari B. Pavlović, Beograd 1976, str. 203: „У једном подручју умног, душа – третирајући као ликове ствари које су представили као копије (*einkones*) – бива присиљена да истражује из хипотеза (*ex hypotxeseion*), не према почетку и ономе што је прво (*arce*), него према ономе што је на крају и завршетку (*teleyte*). У другом подручју умног, душа напредује из своје хипотезе према нехипотетичком почетку, не служећи се копијама као у претходном подручју, него истражује ослањајући се на *идеје ӣо себи* и уздиже се до њих.“ Уп. ■ коментар Б. Павловића на стр. 367.

8 C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire* 312–1453. Sources and Documents, New Jersey, 1972, стр. 172.

9 С. С. Аверинцев, *Поэтика ранневизантийской литературы*, Москва 1977, стр. 311.

веку[10]. То се не види само на директним примерима, присутним како у књижевности, тако и у ликовној уметности, већ се још више [redacted] значајније осећа у менталитету те исте средине, пошто приступ старој уметности мора подразумевати дубље [redacted] интимније познавање старог менталитета[11].

Духовни живот Срба у средњем веку имао је више видова испољавања, при чему су књижевно и сликарско стварање заузимали посебно место. Неретко, [redacted] једном [redacted] другом пребацивано је суво понављање једног те истог облика или садржаја[12]. Ипак, оно је било много шире од обичног понављања или преузимања већ опробаних предложака. У својим касним годинама живота Андре Грабар [redacted] Светозар Радојчић готово исто закључују да су „средњовековни мајстори изводили своја дела на исти начин као генијални извођачи музике: они су почетном, обавезном знаку давали своје тумачење живота, ритма и боје. Сви су се служили познатим облицима и бојама, као [redacted] њихови савременици–писци познатим мислима, цитатима, речима да их слију у нове смисли и нова узбуђења“[13]. Коначно, у оквиру задатих општих места налазила се могућност новог тумачења често повезаног са локалном традицијом [redacted] схватањима постојећег устројства власти, друштва, етичких норми итд. Избор и употреба зависили су добрим делом од жељеног, новог контекста самосвојне и посебне идеолошке надградње. Као [redacted] други народи византијског културног круга, Срби су дату прилику знали да искористе. Створена су житија српских владара и светитеља, оликотворене су историјске композиције, сачињени су портрети владара, црквених достојанственика, локалних суверена – властеле, установљена је ликовна представа светородне лозе Немањића. С друге стране, показује се да српска средњовековна слика опште

---

[10] С. Радојчић, *Зографи. О теорији слике и сликарског стварања у нашој старој уметности*, Зограф 1, Београд, 1966, стр. 10; С. Радојчић, *Облик и мисао*, стр. 8.

[11] С. Радојчић, *Белешка уз један цитат из Сопоћана*, Летопис Матице српске, књ. 413, св. 6, Нови Сад 1974, стр. 599.

[12] С једне стране, у књижевним делима сметала су стална навођења општих места из Светог писма, а с друге, иста дела су читана искључиво као историјски извори. С. Радојчић, *Лик Светога Саве у Доментијановом животу и подвизима архиепископа све српске и поморске земље преподобног оца* [redacted] *богоносног наставника Саве*, Сава Немањић – Свети Сава. Историја и предање, Београд 1979, стр. 215.

[13] С. Радојчић, Белешка уз један цитат, стр. 599; A. Grabar, *Vizantija. Vizantijska umetnost srednjega veka*, Novi Sad, 1969, str. 52: „Њихова улога може да се упореди са улогом данашњих музичара, који, изводећи туђе композиције, не сматрају да је њихова вредност тиме угрожена, јер свака интерпретација доноси оригиналне нијансе“.

византијско-православне тематике крије у себи ■ универзални садржај – представу света. Наиме, свестраније и дубље читање старих српских писаца, уз упоредно истраживање зидног сликарства, дало је последњих година више него значајан резултат: српска универзална слика света потиче од једних те истих извора – великих црквених отаца ■ њиховог тумачења античког погледа на свет[14]. Тако се у жижи нашао идеални прототип који је требало прво спознати, а потом следити. Пут сазнања је ишао ■ кроз писану реч ■ кроз слику, управо онако како је то формулисао свети Јован Дамаскин.

У разради и тумачењу односа између књижевности ■ ликовне уметности код Срба у средњем веку, чини се, три су момента од изузетне важности. Прво ■ пре свега, из писаног наслеђа црпемо грађу за историјске податке о настајању појединог уметничког дела; друго, писано наслеђе, превасходно књижевно, више је него значајно за испитивање односа два уметничка израза; и треће, писано наслеђе служи нам да разумемо дух времена и средине у којој једно уметничко дело настаје. Широка лепеза хагиографских, химнографских, теолошких, историографских, хронографских и других текстова крије у себи огромно благо различитих садржаја ■ облика које ће стари мајстори, радећи за српске ктиторе, преточити у уметничка дела. Због ограничености простора наводимо само неколико изузетнијих примера већ сасвим јасно утврђених веза.

У старим српским житијама налазимо историјске податке о настајању извесног уметничког дела – споменика-memoriae у најширем смислу речи једног човека, друштва и времена у целини. То је сасвим практична страна упоређења – књижевно дело као историјско-уметнички извор. На пример, свети Сава и Стефан Првовенчани набрајају цркве које је подигао њихов отац, велики жупан Стефан Немања[15]; Доментијан говори о ктиторској делатности светог Саве[16], а Данило II о милосрђу краља Милутина[17]. Дакле, то је и извор опште материјалне културе једног народа. С друге стране, оваква места у житијима могу бити комбинована са

---

[14] У том смислу најдаље је отишао Светозар Радојчић, уп. његове три књиге, наведене у напомени 1.

[15] *Старе српске биографије*. Превео и објаснио М. Башић, Београд 19302, стр. 4–5, 17–18, 35–36, 38–39, 46–47.

[16] Доментијан, *Живоши свешоїа Саве и свешоїа Симеона*. Превео Л. Мирковић са предговором В. Ћоровића, Београд 1938, стр. 58–63, 67–70, 72–73, 83–84, 102–103, 121–122, 203.

[17] Архиепископ Данило, *нав. дело*, стр. 80, 97–106, 109–110, 112–114.

повељама, где се, опет, често у високо литерарној форми износе подаци о времену и разлозима настанка одређене цркве[18].

Уз то, у житијима, не сме се заборавити, иду описи подизања појединих задужбина од проналажења чудом обележеног будућег светог места до готовог здања у коме се и пред којим се на посебан начин доживљавају нека виђења[19]. И ту је могуће размишљати о употреби житија као извора, пошто се говори о избору мајстора[20], утврђивању облика и систему архитектонских решења[21] итд. Мање или више овај материјал је већ добрим делом претресен у нашој науци.

Разматрање односа два уметничка израза у књижевном и ликовном стварању мора полазити од две основне чињенице. С једне стране, уметност је у средњем веку „превасходно уметност функције"[22], а с друге, посебно се истиче схватање лепог. У оба случаја у уметности православља, чији је део и српска ликовна духовност, посматрач, односно читалац има сублимнију улогу од уметника; он често по својој личној способности и виђењу – пре свега религиозној сензибилности – превазилази руком прављени или записани облик или садржај. Дубоко у менталитету средњовековне личности лежао је контраст између верског заноса, који нуди уметност, и теолошко-богословске, сме се рећи досадне технике убеђивања која, опет, као да тежи разарању уметничког дела. Идући даље тим путем, могли бисмо закључити да је све зависило од тренутног схватања дејства дате симболичне форме, мада се чини да едукативност, као део поетског у ликовном стваралаштву, није била сама себи циљ. Ишло се даље и дубље ка уметности у служби идеје о јединству лепог и доброг, истинитог и светог. Расправљајући о српској средњовековној естетици, произашлој из схватања света, а не из савремених теорија о уметности, за коју је, иначе, највише података нашао управо у житијима, Светозар Радојчић[23] нас стално упозорава да је у старом српском речнику

---

[18] На пример, у хиландарској повељи Стефана Првовенчаног: А. Соловјев, *Хиландарска повеља великог жупана Стефана (Првовенчаног) из год. 1200–1202*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, V. Београд 1925, стр. 62–89; С. Радојчић, *Хиландарска повеља Стефана Првовенчаног и мотив раја у српском минијатурном сликарству*, Хиландарски зборник, 1, Београд 1966, стр. 41–48.

[19] Доментијан, *нав. дело*, стр. 108–109.

[20] Доментијан, *нав. дело*, стр. 203; *Старе српске биографије*, стр. 170; Архиепископ Данило, *нав. дело*, стр. 153.

[21] Архиепископ Данило, *нав. дело*, стр. 113.

[22] Д. Богдановић, *О неким претпоставкама*, стр. 114.

[23] С. Радојчић, *О временима стварања српске монументалне уметности*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 12, Нови Сад 1976, стр. 10–13.

доброта идентична лепоти, чиме се етичка категорија увелико стапа и идентификује са главном естетичком категоријом. Не треба сумњати да су сви у средњем веку били дужни стремити добром, што значи и лепом, а то се постизало неговањем врлина, нарочито кардиналних. Сасвим је друго питање да ли су они то успевали по нашим данашњим мерилима. На пример, Стефан Првовенчани је по Теодосију „правдом и истином и љубављу богољубац према ништима био светло украшен и врло изврстан...“[24]. Иако би се смело помишљати да писци блиски дворској средини претерују са похвалама, које само однекуд преписују, пошто се овде излажу главне врлине владара – iusticia, veritas, caritas и fides али без наде – spes – непобитно је да се прве личности једног друштва морају приказивати као узори које треба следити. У основи свега, чини ми се, лежи ход по лествици духовног уздизања, што је био и део веома распрострањених и брижљиво негованих мисли о представи–слици и уздизању до првобитних узора, односно до узвишености небеских хијерархија[25]. Већ поменута условна могућност узношења ка богосазнању по хијерархијској лествици аналогија[26] била је последица великог оптимизма да је човек сличан Богу[27]. Уз то, ментални однос се заснивао на упоређењима земаљског и небеског двора, при чему је лепота небеског двора изједначавана са лепотом земаљског. У апсиди сопоћанске цркве архијереји у сцени Поклоњења Христу-жртви држе у рукама свитке са молитвом Три свете песме из Службе светог Јована Златоустог. Они, у ствари, говоре о човеку који је створен „по образу и подобију Божијем“, што је била омиљена мисао савременика сопоћанске сликарске целине, Доментијана[28]. Већ је примећено да ове идеје у старом српском сликарству најбоље илуструју представе владара, црквених лица и властеле, пошто они описују савремену реалност,

---

[24] *Сшаре срūске биоīрафије*, стр. 191. За тумачење овог места уп. С. Радојчић, *нав. дело*. стр. 12.

[25] О томе говори друга глава расправе О небеској хијерархији Псеудо-Дионисија Ареопагите, Denys l' Aréopagite, *La hiérarchie céleste*. Introduction par R. Roques. Étude et texte critiques par G. Heil. Traduction et notes par M. de Gandillac, Paris 1958, стр. 73–87. За нас је од изузетне важности српскословенски превод ове главе инока Исаије који је издао Ђ. Трифуновић, *Есшешичка расūрава Псеудо-Дионисија Ареоūаīиша у ūреводу инока Исаије*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 18, Нови Сад 1982, стр. 159–163. Исту главу Ђорђе Трифуновић преводи на савремени српски језик, уп. стр. 165–169.

[26] С. С. Аверинцев, *нав. дело*, стр. 311.

[27] Код нас о томе, са примерима из књижевности, С. Радојчић, *нав. дело*, стр. 9–13; С. Радојчић, *Злашо у срūској умешносши XIII века*, Зограф 7, Београд 1977, стр. 30–33 ; С. Радојчић, *Зоīрафи. О шеорији слике*, стр. 8–11.

[28] С. Радојчић, *Белешка уз један цишаш*, стр. 597–598.

али [redacted] жељу за њеном имитацијом у односу на хијерархијску лествицу аналогија земаљског [redacted] небеског света. Симболична форма у овим портретима личности још се више исказује кроз њихово значење у времену у коме су настали. У вези с тим је, пре свега, дејство задужбине као милосрдног акта, пошто српски краљеви, цареви, властела, архиепископи [redacted] епископи – световни и црквени суверени – градећи своје задужбине дају народу пример милосрђа. Овим свако од њих доказује главну хришћанску врлину – љубав према Богу као залог сопственог егземпларног живота. Србима у средњем веку оваква схватања била су нарочито блиска. Тако, на пример, Светозар Радојчић[29] с много разлога појаву представа суверена у српским црквама повезује са Доментијановим идејама који је писао да је српско „отачаство створено по слици Божијој“[30]. Учени Доментијан Немању, светог Саву и Стефана Првовенчаног упоређује са Светом тројицом „и не бише само исписана њихова имена на небесима, но [redacted] слика и подобије, још док су били живи на земљи бише написани на небесима, по речима апостола: Они који су добро служили, добар ред себи стекоше (Павле, I, посл. Тимотеју III 13)“[31]. Очигледно, у мислима наших старих српски владари, властела, црквени достојанственици и остали који се за њима поводе јесу „преднаписани“, а пошто подижу велелепне цркве, добро служе, добар ред стичу [redacted] заслужују слику пред Христом, арханђелима [redacted] светитељима. Гледање, односно разумевање [redacted] спознаја ових представа портрета за њихове савременике било је могуће само, како се то у средњем веку говорило, „душевним“, „умним“ очима[32]. Зато, вратимо се још једном поменутој условној могућности узношења ка богосазнању – „умној лествици“, како је назива Данило II[33] – изреченој код Даниловог ученика, који пише о осећањима Стефана Дечанског [redacted] Данила II при зидању Дечана: „Ови су, да тако кажем, љубављу вере срдачне у Господу једну вољу имали у телу и на једнога гледајући, светим Духом спремљени за борбу и Христовом благодаћу овенчани, чинили су добар пример [redacted] богољубље свима у отачаству српске земље. По-

---

[29] С. Радојчић, *О временима стварања*, стр. 11–13.

[30] Доментијан, *нав. дело*, стр. 225.

[31] Доментијан, *нав. дело*, стр. 138. За тумачење овог места уп. С. Радојчић, *нав. дело*, стр. 12–13.

[32] Доментијан, *нав. дело*, 138, 139; С. Радојчић, *нав. дело*, стр. 13; С. Радојчић, Зографи. О теорији слике, стр. 10–11; С. Радојчић, *Одабрани чланци и студије*, стр. 217–218.

[33] Сасвим на почетку Житија краљице Јелене Данило II говори да је „божанствени пут“ подвижника „жесток и оштар“: „Такав [монах] опасавши се крепошћу вере срдачне [redacted] истинитом љубављу ка Господу, подупирући се умном лествицом, узлази на висину врлине ...“, Архиепископ Данило, *нав. дело*, стр. 43.

дигавши овај свети храм у дане живота свога, уперивши свој ум добро небесним, а телом на земљи стојећи, настањиваху се душевном мишљу, у обитељима вишњих, и у овом делу, које су чинили, напредоваху, гледајући пред собом као самога Христа...“[34]. Управо тако делују представе средњовековних Срба по њиховим задужбинама, [redacted] неће бити претерано ако се каже да су наши образованији преци у уметничком делу видели свој наставак, да су желели према својим могућностима бити ктитори а можда и светитељи, чиме су неминовно себи одредили угледније место у васељени.

[34] Архиепископ Данило, *нав. дело*, стр. 154.

LA LITTERATURE SERBO-SLAVE ET L'ART MEDIEVAL SERBE

L'héritage écrit médiéval serbe, avant tout celui que nous appelons littéraire, offre une large possibilité de mieux comprendre et d'interpréter d'une manière plus universelle l'art médiéval serbe dont les oeuvres, tout comme dans les autres pays du cercle culturel byzantin, ne résultent pas des théories contemporaines sur l'art, mais de la compréhension du monde. Ce fait a au cours des dernières décennies fondamentalement déterminé le sens des recherches des rapports existant entre la littérature et les arts plastiques chez les serbes au Moyen-Age, et les résultats atteints montrent clairement que la conception du monde du milieu médiéval serbe se manifeste da la même manière dans la littérature et dans les arts plastiques, avant tout dans la peinture murale. A cette occasion, nous distinguons le principe idéologique fondamental de la conception médiévale du monde des idées, des choses et des individus — qui est la hiérarchie.

СЛИКА И ИСТОРИЈА

Две молитве краља Стефана Дечанског пре битке на Велбужду и њихов одјек у уметности

Често смо у нашој историји уметности суочени са извесним личностима – ктиторима чија понашања, стицајем разних околности, нису довољно истакнута и разјашњена. Таква једна занимљива личност јесте српски краљ Стефан Урош III Дечански за кога његов први биограф каже: „неоскудне дарове дајући у божанствене цркве... васпитаван у поукама родитеља свога превисокога краља“.[1] Краљеве задужбине Св. Никола Дабарски, Дечани и Св. Спас на Велбужду, иако преправљане, накнадно завршаване или рушене до темеља, представљају истински дух хришћанске смерности.

Недовољно проучена црква Св. Николе Дабарског показује се као главни споменик Дечанског.[2] Изузетној архитектури прикључује се и занимљиво зидно сликарство, тачније речено сачувани мањи фрагменти који сведоче о добрим мајсторима извођачима живописа.[3] Ко зна да ли ћемо икад сазнати докле су стигли неимари Дечана, руковођени фра-Витом, када је Стефан заточен од сина скончао у Звечану?[4] Од Спасовице на Велбужду, о чијем ће настанку касније бити речи, остали су нам, нажалост, само стари описи, неколико фотографских и архитектонских снимака. Зато и није чудно што се делатности Дечанског као уметничког мецене до сада није поклањала већа пажња. Међутим, овај иначе веома побожни краљ предузима неке занимљиве захвате чији су резул-

---

1 Архиепископ Данило, *Животи краљева и архиепископа српских*, превео Л. Мирковић, предговор Н. Радојчић, Београд 1935, 129 (= Данило, 129).

2 А. Дероко, *На светим водама Лима*, ГСНД XI, Скопље 1932, 132–135; М. Шакота, *Прилози познавању манастира Бање код Прибоја*, Саопштења IX, Београд 1970, 19–46; В. С. Јовановић, *О једном ктиторском натпису у манастиру Бањи*, Зограф 4, Београд 1972, 27–34.

3 С. Радојчић, *Фреска Константинове победе у цркви Светог Николе Дабарског*, ГСНД XIX, Скопље 1938, 87.

4 Б. Бошковић – В. Р. Петковић, *Манастир Дечани*, I, Београд 1941, 1–4.

тат уметничка дела. Због тога овај рад жели да укаже на две молитве Стефана Дечанског пре битке на Велбужду, које су у великој мери слика његовог особеног карактера и понашања.

Молитва пре битке или ратног похода у нашој старој књижевности опште је место. То је утврдио и Ђ. Трифуновић у свом веома корисном Азбучнику српских средњовековних појмова, у коме је ова врста молитве означена као засебна реплика.[5] С друге стране, у историји византијске уметности писано је посебно о значају одређених светих места [redacted] њихових патрона, нарочито светих ратника, за познате битке или ратне походе.[6] Чини се, тако, да је проблем уметничког споменика-меморије на неку битку или поход у православном свету правилно постављен, али и поткрепљен многим примерима. У нашој средини портрет краља Милутина у Ст. Нагоричину, чије је порекло и значење утврдио В. Ј. Ђурић,[7] ликовно је остварење таквог начина.

Битка на Велбужду[8] био је догађај пресудан за судбину балканских земаља, а њена последица темељ српској превласти на Балкану у XIV веку. Међутим, она је и значајни део историје српског ојевања у средњем веку. Ст. Станојевић, иначе писац монографије о боју на Велбужду, упозорава да Данилов ученик описује [redacted] како Дечански шаље извештаје са бојног поља породици, црквеним главарима, да би се читали народу, управо онако како се то радило у Византији.[9] Већ ово довољно говори о чисто византијском понашању овог српског краља, али нас упућује [redacted] на остале догађаје пре одлучне битке, који су у својој суштини били такође део истог понашања. Реч је, наиме, о молитвама Стефана Дечанског у цркви Св. Ђорђа у Ст. Нагоричину и на самом бојном пољу, у ноћи пред одлуку. Обе су као испуњење завета имале и свој одјек у уметности.

---

5 Ђ. Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Београд 1974, 150–151.

6 В. Н. Лазарев, *Новый памятник станковой живописи XII века [redacted] образ Георгия – воина в византийском [redacted] древнерусском искусстве*, у: Русская средневековая живопись, Москва 1970, 55–102.

7 В. Ј. Ђурић, *Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 4, Нови Сад 1968, 68–76.

8 За битку на Велбужду, cf. К. Јиречек, *Историја Срба* I, Београд 1952, 206–207; Ст. Станојевић, *Битка на Велбужду*, Братство XXIV, Београд 1930, 1–17; М. Динић, *Шпански најамници у српској служби*, Зборник радова Византолошког института 6, Београд 1960, 15–28.

9 Ст. Станојевић, *Извештаји са бојишта*, Старинар III, сер. VIII–IX, Београд 1933–34, 3–7.

У опису битке на Велбужду Ст. Станојевић, тумачећи текст Даниловог ученика, запазио је како је Стефан Дечански у Ст. Нагоричину „обећао, да ће, ако му свети Ђорђе помогне те победи непријатеља, богато украсити његову слику".[10] У вези с тим, В. Ј. Ђурић упућује на то да је већ за време Дечанског Милутинова црква Св. Ђорђа „Победоносца" била опробан рецепт за успешан ратни поход.[11] И овај истраживач наводи Даниловог ученика и Стефанову молитву пред иконом св. Ђорђа ■ обећање дарова.[12] Међутим, није се, колико знам, до данас нико посебно заинтересовао како се свом патрону Дечански одужио пошто је своје непријатеље победио.

Данилов ученик, за кога важи да „у својој прози спроводи чистију приповедачку линију са тежњом ка описивању сцена, природе и личности"[13], о догађају у Ст. Нагоричину говори: „И идући са својим војницима дође у овај манастир ка светоме мученику Христову Георгију Нагоричком. И тако павши пред иконом мученика Христова, поче сузама мочити земљу, молећи се ■ говорећи: Крепки међу мученицима страстотрпче Христов Георгије, види велику скрб ■ тугу срца мога, ■ пожури да ми помогнеш у овој борби против овога Љутог цара, који се хвалио против мога отачаства, и јави силу Твоју, као што си некада помогао господину моме Симеону Немањи против његових непријатеља, да и ја грешни, видећи силу крепости Твоје, прославим Твоје свето име, ■ украсићу ову Твоју свету икону, ■ приложићу овоме светом храму многе изабране правде".[14] Како се Дечански моли и обраћа св. Ђорђу, нису само вербалне формуле, већ један одређени поступак.[15] Он се позива на свог претка Симеона Немању ■ испуњену молитву када је велики жупан победно браћу ■ Византинце. Као испуњење завета, овај је тада у славу св. Ђорђа подигао цркву у Расу.[16] Дечански, ако погледамо и остале сличне примере православног света, очигледно зна каква је била религиозна пракса пре поласка у одлучну битку.

Недавно сам већ упозорио да се Дечански обратио св. Ђорђу на фреско-икони[17] која се до данас сачувала у интерколумнију ста-

---

[10] Id., *Битка*, 8.

[11] В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 72–74.

[12] Ibid., 71.

[13] Ђ. Трифуновић, *О архиепископу Данилу II и његовом ученику*, Књижевност и језик XIX, 4, Београд 1972, 17.

[14] Данило, 137.

[15] С. Радојчић, *Злато у српској уметности XIII века*, Зограф 7, Београд 1977, 33—34.

[16] В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 71

[17] И. М. Ђорђевић, *О фреско-иконама код Срба у средњем веку*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 14, Нови Сад 1978, 87.

ронагоричког иконостаса, пре свега мислећи да је то била патронска икона, што доказују и неке друге чињенице о којима ће бити речи. Истом приликом настојао сам да покажем да су фреско-иконе по српским црквама биле предмет обраћања и молитве, што показују многобројни примери.[18] За нас у овом тренутку сигурно је од изузетног значаја управо оно место које говори о украшавању иконе св. Ђорђа: „и оукрашоу сь светыи образь твои“.[19] У Даничићевом *Рјечнику*[20] глагол „украсити – ornare“ у старим књижевним текстовима значи манастир или цркву украсити неким даровима, материјално и духовно. Нажалост, његово издање Даниловог зборника следи по изласку *Рјечника*, па се овај наш пример у њему не објашњава. У наведеном раду претпоставио сам да је фреско-икона св. Ђорђа после битке на Велбужду добила оков! За то постоје две потврде.

Савременик Даниловог ученика, византијски писац Теодор Педијасим[21], говори о двојици светих Теодора и њиховом чуду при заузећу утврђеног града Мелника од стране византијског цара Теодора: „Када је он дошао (у Сер), отишао је у божији храм двојице мученика овог имена (двојице св. Теодора) да би добио делотворну помоћ и потпору мученика и заузео утврђење без губитака. Пошто се за то покорно молио двојици мученика, отишао је да оствари своје планове“.[22] Мелник је пао захваљујући заузимању светих Теодора, а цар се вратио у Сер у цркву светих ратника, и „уредио је да позлатари обезбеде богато злато и сребро за украс њихових светих икона“.[23] Очигледно се византијски цар Теодор II Ласкар помолио некој познатој икони светих Теодора која је данас нестала, али која се, изгледа, сачувала у неким копијама потоњих времена.[24] За нас је овде много важнији податак да се већ постојећа икона св. ратника после победе окива! И Дечански је учинио исто. После победе над Бугарима он је дао да се окује фреско-икона св. Ђорђа у Ст. Нагоричину, јер се баш њој помолио (сл. 49). О томе сведоче до сада незапажена два сачувана ексера на ореолу св. Ђорђа и низ ру-

---

18 Ibid., 93–94.

19 *Животи краљева и архиепископа српских*, ed. Ђ. Даничић, Београд–Загреб 1866, 181.

20 Ђ. Даничић, *Рјечник из српских књижевних старина* III, У Биограду 1864, 362.

21 K. Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Literatur*, München 1897, 486.

22 F. Dölger, *Zwei byzantinische Reiterheroen erobern die Festung Melnik*, у: ΠΑΡΑΣΠΟΡΑ, Passau 1961, 299–300.

23 Ibid., 300.

24 В. Ј. Ђурић, *Мали Град – Св. Атанасије у Костуру – Борје*, Зограф 6. 47, сл. 38–39; Д. Богдановић – В. Ј. Ђурић – Д. Медаковић, *Хиландар*, Београд 1978, 108, сл. 77.

пица које, као систем, показују да је овај лик имао сребрни нимб! Тиме речи Даниловог ученика, очигледно очевица догађаја, добијају праву потврду, јер је, нема сумње, завет Стефана Дечанског морао бити испуњен.

Овај, чини ми се, јединствен пример окивања фреске у православном свету, иначе последица чудне околности да је уместо иконе на дрвету била фреско-икона, када је у питању овај српски владар није и једини. Наиме, сва је прилика да је Стефан Дечански, поводећи се за старим српским обичајем да се дарује светилиште Св. Николе у Барију, дао да се направи оков за икону овог светитеља која је насликана по поруџбини његовог оца краља Милутина.[25] Каснија традиција много је инсистирала на враћању вида Дечанског захваљујући св. Николи.[26] Није ли ово била [redacted] његова захвалност за враћање вида, то данас можемо само наслућивати.

Старонагорички оков се додуше сачувао само у траговима, али његово некадашње постојање показује редак пример окивања фреске. Он расветљава [redacted] један обичај, како је показано, не усамљен у византијском свету, у религиозној пракси војевања српских владара у средњем веку.

Много шире, као део религиозног понашања, говори молитва Стефана Дечанског на месту саме битке. Она, такође, бар како то саопштава нешто каснија традиција – *Карловачки летопис* – има као последицу стварање споменика – цркву Св. Спаса на Велбужду.[27] Најзаслужнији за такво тумачење рушевина цркве на брду Спасовици сигурно је К. Јиречек. Он је то место посетио августа 1880. године[28] када је руину идентификовао као храм Вазнесења, подигнут на месту шатора Дечанског за време битке. Његов опис места, понављан у више наврата[29], најаутентичнији је зато што је овај споменик рушен у оба светска рата. Јиречекову идентификацију прихвата Ј. Иванов, и то прво у својој књизи о Северној Македонији[30], а потом у раду посвећеном самој

---

[25] В. Томић-Де Муро, *Српске иконе у цркви св. Николе у Барију, Италија*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 2, Нови Сад 1966, 121.

[26] С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614*, Нови Сад 1965, 83.

[27] Љ. Стојановић, *Стари српски родослови и летописи*, Ср. Карловци 1927, 34.

[28] К. Иречекъ, *Български дневникъ*, I, София 1930, 250. 29.

[29] Id.; *Княжевство България*, II, Пловдивъ 1899, 548–549; Id., *Историја Срба*, 207; занимљиво, Јиречек бележи да је видео трагове живописа и керамичке акустичне лончиће.

[30] И. Ивановъ, *Сѣверна Македония*, София 1906, 53–56, пише и о потоњој традицији о Спасовици.

Спасовици.[31] Такво тумачење преузели су и наши истраживачи, почевши од В. Марковића[32], па све до С. Ненадовића[33], писца монографије о архитектури Св. Спаса на Велбужду. Сви они, цитирајући Карловачки летопис, закључују да је зидање цркве сећање на победу, али при том нико од њих не улази дубље у низ околности које доприносе јаснијем сагледавању ове, код Срба у средњем веку, не тако ретке појаве. За наше објашњење од примарног значаја је свакако текст Даниловог ученика, који се заједно са Григором и Кантакузином сматра као аутентичан извор догађаја на Велбужду.[34] На почетку оног дела Житија Стефана Дечанског који говори о рату са Бугарима Данилов ученик пише: „Треба да изнесемо у овом спису велику и чудну ■ неисказану милост и помоћ Владике Христа, како је ову неоскудно чинио у прошлим временима са својим угодницима, родитељима овога превисокога краља, дајући им помоћ да победе непријатеље и ратне противнике...“[35] Касније, на самом месту битке, Дечански се моли непосредно Христу. „И у дан петак, те ноћи, свеноћну молбу учини ка своме Владици, непрестано вапијући из дубине душе: Боже беспочетни ■ бесконачни Владико, Господе, творче неба и земље, који седиш на вишњима и гледаш на смирене, знам Владико, да од множине безакоња мојих нисам достојан да погледам ка Твојој висини, ...“[36] Цитирајући даље Псалме наставља: „и анђео Твој, Господе, нека буде онај који им досађује; ■ сакруши (сатри) их Господе силом Твојом, да не могу поћи на моје отачаство, као што си, Господе, послушао молбе господина мога, угодника Твога, св. Саве, и његовим молитвама послао анђела свога и прободе Стреза кнеза бугарске стране, који се овако хвалио против отачаства роба Твога првовенчанога краља Стефана; такође, Господе, по твојој милости пошаљи силу своје крепости и мени слузи Твоме, да победим овога ратног непријатеља који се бори са мном, да славим Твоје име на векове, амин“.[37]

Веома је занимљиво на почетку мало боље објаснити садржај молитве коју Данилов ученик ставља у уста Стефана Дечанског.

---

31 Id., *Старински църкви въ югозападна България*, *Извѣстия на българското археологическо дружество* III, София 1912, 55–58.

32 В. Марковић, *Православно монаштво и манастири у средњовековној Србији*, Ср. Карловци 1920, 100.

33 S. Nenadović, *Arhitektura Spasovice*, Zbornik zaštite spomenika kulture XIX, Beograd 1968, 33–42.

34 К. Јиречек, *Историја*, 206.

35 Данило, 134.

36 Ibid., 137–138.

37 Ibid., 138.

Пре свега, српски краљ се молио ноћу, што је чинио и његов предак св. Сава, молећи Господа за помоћ његовом брату Стефану, против Стреза[38], што и сам биограф касније подвлачи.[39] Даље, изговорени текст нам сасвим прецизно казује коме се Христу Дечански обраћа. Он то чини Христу из Вазнесења[40], дакле Христу-Спасу, и када Данилов ученик пише, он као да пред собом има слику Вазнесења.[41] Посебно треба поменути да је све што у Светом писму писац налази као аналогију и узор догађајима на Велбужду, узето из Старог завета. Већ је Н. Радојчић приметио да је српска средњовековна историја, нарочито у примерима нехришћанског понашања владара, објашњавана, готово увек, сличним догађајима из Старог завета.[42] Та аналогија, коначно, биће и суштина тумачења оног начина на који се понаша Стефан Дечански. На крају, призивање анђела, које уосталом Христ најпре може да пошаље у помоћ, преузето је из Савиног деловања у односу на бугарског кнеза Стреза.[43] Очигледно, биограф Дечанског добро познаје и Доментијана и Теодосија, па упућује на већ опробани рецепт у борби против Бугара. Међутим, ово је било и опште место традиције, не само православног света, везане за помоћ анђела, а нарочито првог међу њима архистратига Михаила.[44] Изгледа да се овакав став заузимао већ почевши од Константина Великог, коме у борби за хришћанство помаже анђео.[45]

Ипак, није само молитва св. Саве била узор Даниловом ученику, што ваља посебно нагласити. И пишчев учитељ, архиепископ Данило II, говори на више места у *Житију краља Милутина* како овај упућује молитве Христу пре неког свог освајачког похода.[46] Ишло се дотле да су се многи дивили „помоћи и слави Божијој овоме блаженоме, како не заборави Бог многа приношења овога праведника светим црквама и маломоћнима, и та приношења не мало га прославише, *тако да је постао страшан непријатељима...*“[47]

---

38 Доментијан, *Живот Светога Саве*, превео Л. Мирковић, Београд 1938, 105.
39 Cf. supra.
40 Св. Сава се такође моли Христу-Спасу, cf. нап. 38.
41 На такве описе у старој српској књижевности у последње време скренуо је пажњу С. Радојчић, *Злато*, 32, подвлачећи да су они важан извор за познавање наше старе слике.
42 Cf. нап. 1, IX, XV.
43 Доментијан, *op. cit.*, 106.
44 С. Габелић, *Црвени коњанички лик арханђела Михаила у Леснову*, Зограф 8, Београд 1977, 55–58.
45 С. Радојчић, *Фреска Константинове победе*, 94–95.
46 Данило, 81, 84, 91.
47 Ibid., 110.

Међутим, није само ово опште место из религиозног понашања Срба XIII и почетка XIV века било разлог појави Стефанове молитве. У вези с тим изузетно значајан је текст *Дечанске хрисовуље*, састављен нешто после битке на Велбужду. Није без разлога најновије издање овог извора започето напоменом да оба биографа Стефана Дечанског – Данилов ученик и Григорије Цамблак – знају за хрисовуљу[48], јер се у том тексту чак на два места наглашава Христова помоћ у борби са Бугарима на Велбужду. Први помен, који делује као какав савремени запис, јер се не уклапа у текст, каже: „И још потпомогнут милошћу божијом *заветовао сам се Господу моме* ■ сведржитељу да ми помогне против мојих противника, против цара бугарског, и поможе ми".[49] Други запис, много шири и значајнији, стављен готово на крају повеље, описује детаљно догађаје око Велбужда. „Док се овај храм зидао и док се ова хрисовуља исписивала у моме дому у Породимљи, изненада се помами цар бугарски Михаил Шишманић са четири силна цара ■ са страним народима ■ са многим незнабошцима, желећи да у рату с мојим краљевством преотме српску земљу. Пошто сам против њега изашао с мојим вољеним сином, младим краљем Стефаном и са свом властелом мога краљевства, подигавши руке к небу, рекох: Слава теби, бесмртни царе, како су неправедну мисао и недоличну намеру ови цареви смислили за мене. У великој борби, с помоћу божијом ■ молитвама мојих светих родитеља и прародитеља убих цара Михаила..."[50] Овде, дакле, треба тражити узор тексту молитве коју чини Дечански на Велбужду. Очигледно, она овде забележена мора бити да је аутобиграфског карактера, као што је то урадио ■ његов син Душан у уводу свога Законика: после окупљања војске на Велбужду „свесрдачно подигосмо ка небу руке ка свемогућем Богу. И пришли смо помоћу Христовом и молитвама светих отаца наших..."[51]

Сва је прилика, дакле, да је српски летописац поуздан када говори о подизању цркве Вазнесења на месту шатора Стефана Дечанског, јер се и иначе наши летописи узимају као прилично сигурни извори за историју уметности, мада су вести у њима каткад хронолошки далеко од догађаја који описују. Чини ми се да, после наше констатације о окивању фреско-иконе св. Ђорђа у Ст. Нагоричину, не треба сумњати у веродостојност Карловачког летописа. Молитва забележена у Дечанској хрисовуљи, код Даниловог

[48] П. Ивић – М. Грковић, *Дечанске хрисовуље*, Нови Сад 1976, 13.
[49] Ibid., 308.
[50] Ibid., 309.
[51] *Antologija stare srpske književnosti*, ed. Đ. Sp. Radojičić, Beograd 1960, 91.

ученика и Душана сасвим јасно указује да је црква св. Спаса на Велбужду испуњење завета.

Архитектуру Спасовице, пре свега заснивајући се на старим снимцима Ј. Иванова, али и на директним истраживањима, монографски је обрадио С. Ненадовић.[52] Овде треба рећи да се црква занимљивог плана и начина зидања може заиста датовати у другу четвртину XIV века. Нарочито пада у очи Ненадовићева констатација да Спасовица делом личи на Краљеву цркву у Студеници, а делом на католикон манастира Хиландара, обе задужбине краља Милутина.[53] Мислим да ове аналогије значе и директно опонашање Дечанског очевих цркава, које се у архитектури његовог доба посебно издвајају.

Одакле, коначно Дечанском овакво понашање? Већ је С. Радојчић пишући о фресци Константинове победе у Св. Николи Дабарском приметио да она „није била насликана случајно у задужбини Дечанског“.[54] У вези с тим он је навео да се Стефан код његових биографа назива „Нови Константин“ и „Нови Мојсије“ цитирајући Даниловог ученика, да је Дечанском била дата „сила крепости... као и благоверном цару Константину победа над иноплеменицима ради вере, и као Боговидцу Мојсију против Амалика“.[55] Од значаја и никако случајна је ова веза, успостављена још код Евсевија[56], између Константина и Мојсија. Победа код Милвијског моста извојевана уз помоћ крста изразито је сећање на догађај Старог завета када Мојсије молитвом, али и учешћем ратне вештине сина Исуса Навина побеђује Амалика.[57] Даниловом ученику ова веза морала је бити позната, јер се млади Душан у бици на Велбужду упоређује са Исусом Навином.[58] Изгледа да је рана хришћанска традиција прилично инсистирала на Мојсијевом начину борбе, који је значио молитвом постигнуто посредовање између Бога и свога народа, односно војске.[59] Код Срба ова упоређења негована су од времена Стефана Првовенчаног[60], јер ће се за Симеона Немању говорити да је победио непријатеље као Мојсије Амалика.[61] Овај начин, и церемонијал – очигледан у срп-

---

[52] S. Nenadović, *op. cit.*,
[53] Ibid., 38.
[54] С. Радојчић, *op. cit.*, 95.
[55] Данило, 129.
[56] С. Радојчић, *op. cit.*, 90–92.
[57] *II књ. Мојсијева*, 17, 9–16.
[58] Данило, 140.
[59] И Мојсије подиже олтар после победе, *II Мој.*, 17, 15.
[60] *Старе српске биографије*, превод М. Башић, Београд 1924.
[61] Св. Сава исто тако побеђује Стреза, cf. Доментијан, 105.

ској војничкој историји – када владар преузима улогу посредника између Бога и своје војске, традиција је римског војевања.[62] Император, на пример Трајан, Диоклецијан, Галерије, преузима улогу *pontifex*-а *maximus*-а [redacted] у познатом чину *lustratio* чини себе посредником [redacted] молитељем за победу своје војске.[63] Та религиозна пракса, која је припадала сваком церемонијалу одласка у бој, показана је, што је занимљиво, на memoria-ма победе – стубовима (нпр. Трајанов у Риму)[64] или славолуцима (нпр. Галеријев у Солуну).[65] Стуб или славолук се подижу у славу победе[66], а она је по ликовним приказима остварена и владарском жртвом. Како је све то стигло до Византинаца? Већ узимајући у обзир само директне путеве [redacted] узоре, ово није тешко претпоставити. Ф. Б. Флореску подвлачи да је Трајанов стуб добио у Цариграду своје две копије: стуб Теодосија I [redacted] стуб Аркадија.[67] Ова два стуба су могла имати управо ту представу lustratio, која се, наравно, код византијских хришћанских царева претворила у молитву Богу и светитељима, нарочито светим ратницима, чији су ликови били на византијским војним заставама.[68] Изгледа да је IV век много значио за успостављање, и претапање верске функције римских царева у византијска каснија схватања о цару божије милости[69], јер су византијски цареви све до 379. године задржали титулу *Pontifex maximus*.[70] За нас, посебно занимљив говор својим трупама у Паризу одржао је Јулијан, последњи пагански владар: он је, каже, вољом неба поверен њиховој заштити.[71] Ова пракса наставља се и код Валенса, Теодосија I, Валентинијана II итд.[72] Касније, религиозно понашање у војевању било је изражено у херојско доба византијске историје, епоси великих војсковођа и јаких царева–војника, на пример, Нићифора

---

62 G. Webster, *The Roman Imperial army*, London 1969, 266–271.

[redacted] F. Gerke, *Spätantike und frühes Christentum*, Baden–Baden 1967, 51; L. Rossi, *Trajan's Column and the Dacian wars*, London 1971, 127–129.

64 L. Rossi, *op. cit.*, 129; F. B. Florescu, *Die Trajanssäule*, Bucarest-Bonn 1969, Taf. XL.

65 W. F. Volbach, *Frühchristliche Kunst*, München 1958, 43, Taf. 2; F. Gerke, *op. cit.*, 19.

66 Тријумф изборен помоћу крста била је основна тема стуба Аркадија, апсиде Св. Пуденцијане, Ајнхардовог славолука, и портала у Риполу, cf. Y. Christe, *La colonne d' Arcadius, Sainte-Pudentiene, l'arc d' Eginhard et la portail de Ripoll*, Cahiers archéologiques 21, Paris 1971, 31–42.

67 F. B. Florescu, *op. cit.*, 148–160.

68 V. J. Đurić, *op. cit.*, 71.

69 W. Ensslin, *Gottkaiser und Kaiser von Gottes Gnaden*, у: Das byzantinische Herrscherbild, Darmstadt 1975, 54–85.

70 Г. Острогорски, *Историја Византије*, Београд 1959, 67.

71 W. Ensslin, *op. cit.*, 62.

72 Ibid., 63–66.

Фоке или Јована I Цимискија. Прилично су нам познати њихови говори пред војском[73], али знамо, рецимо, да је при опсади Крита 961. године Нићифор Фока саградио у три дана велику цркву посвећену Богородици,[74] но и да је на почетку битака позивао у помоћ свете ратнике.[75] Међутим, још од цара Маврикија, који је своје победе дао да се илуструју у Влахернама[76], многи византијски цареви су своје походе сликали по палатама или црквама. Тако нас Константин Порфирогенет обавештава да је у једној од сала палате Кенургиона у апсиди био мозаик који је приказивао напоре Василија I „у ратовању ■ победе извојеване захваљујући Богу".[77] Чак су и Срби били представљани у Манојловим успесима који су били ликовно приказани у Великој палати.[78] Данас, ипак, нисмо у стању да разазнамо јесу ли ови циклуси садржали слике царских молитви Христу или светим ратницима. Но, представа Манојла Комнина у некој царској палати како му св. Теодор Тирон уручује мач[79], ■ њена потоња аналогија у Милутиновом портрету са св. Ђорђем у Ст. Нагоричину[80] биле су, нема сумње, представе владарске захвалности за заштиту ратника светитеља. У православном свету неретко се дижу цркве нарочито светим ратницима као сећање на успешан поход.[81] Код Срба карактеристична је заветна црква Св. Ђорђа – Ђурђеви ступови Симеона Немање, подигнута после битке код Пантина[82], а Ст. Нагоричино Св. Ђорђа Победоносца сећање је на српско учешће у византијском походу против Турака у Малој Азији.[83]

---

[73] H. G. Beck, *Res Publica Romana*, у; Das byzantinische Herrscherbild, Darmstadt 1975, 395.

[74] G. Schlumberger, *Un empereur byzantin au duxième siècle. Nicéphore Phocas*, Paris 1923², 88–89. И његов деда Нићифор Фока, војсковођа Василија I, подиже цркву Богородице у Бриндизију, cf. И. Ђурић, *Породица Фока*, Зборник радова Византолошког института XVII, Београд 1976, 233. О религиозној пракси у византијском војничком животу, cf. L. Bréhier, *Les institutions de l'empire byzantin*, Paris 1970², 303–304.

[75] В. Н. Лазарев, *op. cit.*, 72–73.

[76] С. Радојчић, *op. cit.*, 96.

[77] A. Grabar, *L' empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936, 40.

[78] *Византијски извори за историју народа Југославије*, IV, Београд 1971, 218–220.

[79] В. J. Ђурић, *op. cit.*, 74.

[80] Ibid., 68–76.

[81] В. Н. Лазарев, *op. cit.*, pass.

[82] В. J. Ђурић, *op. cit.*, 71; J. Нешковић, *Ђурђеви Ступови у Расу*, Рашка баштина 1, Краљево 1975, 149–158.

[83] В. J. Ђурић, *op. cit.*, 70–71. Састављач повеље Андроника II из 1313. године, нико други до царев канцелар Нићифор Хумн, при помену садејства српских трупа (συνέπραξε και ή Σερβική δύναμίς) веома јасно наглашава победу бо-

Коначно, каква је то духовна клима у понашању Дечанског довела до подстицаја за стварање цркве-мемориjе на Велбужду? На српском двору, за који је учени Теодор Метохит рекао да је све „удешено по ромејском укусу [redacted] по церемонијалу царског двора"[84], још у време краља Милутина, Стефановог оца, била је јака византијска оријентација што се тиче опхођења.[85] Пре десетак година лепо је примећено да је српски двор био оно кључно културно средиште ко је је давало подстицаје да се стварају уметничка дела мерљива са најбољима у то доба.[86] Мислим да је у овом правцу наставио [redacted] Стефан Дечански, јер сам каже „видим да моји прародитељи [redacted] родитељи [redacted] други учинише добра дела Богу и људима, а уз то подигоше од основа божанске храмове на хвалу и прослављење Богу, а себи на вечни спомен..."[87] Међутим, Дечански се, много више но што је то на очевом двору могао да прихвати, и непосредно упознао са византијским начином живота. После неуспеле побуне 1314. године Милутин га, изгледа, само делимично ослепљује [redacted] са породицом шаље у прогонство у Цариград, у коме Дечански станује у некој царској палати, а о њему се брине сам цар Андроник II.[88] Његов боравак траје све до пред Милутинову смрт 1321. године.[89] Време је то када Стефан има 40–46 година живота, [redacted] када у Цариграду као цареви саветодавци и најближи сарадници делују Теодор Метохит, Нићифор Григора[90], а своје хуманистичке идеје проповеда Нићифор Хумн, царев секретар.[91] Тада настају [redacted] изузетна уметничка дела – мозаици и фреске манастира Хоре.[92] Том приликом могао је Дечански упознати декоре царских палата, у којима су, речено је, били илустровани познати војни походи византијских царева. Све то, разуме се, уз констатацију да византијски хроничари Григора, који је лично познавао Стефана,

жијом помоћи (τρόπαιον ὑπὸ Θεῷ), cf. Actes de Chilandar, ed. L. Petit, 57; J. Verpeaux, *Nicéphora Choumnos*, Paris 1959, 95.

84 *Теодора Метохита Посланица*, превод М. Апостоловић, у Новом Саду 1902, 18.

85 В. Мошин, *Византиски утицај у Србији XIV века*, ЛИЧ III, Београд 1937, 147–159; Б. *Фeрјанчић, Византија* [redacted] *Јужни Словени*, Београд 1966, 86–93, 99–102.

86 V. J. Đurić, *L' art des Paléologues et l' État serbe. Rôle de la Cour et de l' Église serbes dans la première moitié du XIV^e siècle*, Art et société à Byzance sous les Paléologues, Venise 1971, 179–191.

87 Данило, 152.

88 К. Јиречек, *Историја*, 199.

89 M. J. Dinić, *Enciklopedija Jugoslavije* 8, Zagreb 1971, 143.

90 Г. Острогорски, *op. cit.*, 448.

91 J. Verpeaux, *op. cit.*, 95.

92 P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, I–III, New York 1966.

и Кантакузин ништа не кажу о његовом слепилу.[93] Зато можемо веровати да је овај српски краљ у току својих седам цариградских година „видео" и доживео много тога што је касније применио у свом понашању, а нарочито оно о дворском церемонијалу у коме је морао и сам учествовати.

Утицај византијске културе и понашања на Дечанског наставља се [redacted] касније. После смрти своје жене, бугарске принцезе Теодоре, он се око 1326. године жени Маријом Палеолог, кћерком паниперсеваста Солуна Јована, синовца Андроника II, и Ирине, кћерке великог логотета Теодора Метохита.[94] С обзиром на младост нове српске краљице, а имала је она 1326. дванаест година[95], нисмо склони да у њеној присутности тражимо нове подстицаје византинизације. Пре ће на Дечанског, по узрасту ближа, моћи да утиче нова ташта – Ирина.[96] Она је убрзо после венчања своје кћери стигла на српски двор, а одмах потом [redacted] њен муж Јован[97], који потом умире у Скопљу и чија је замисао о независној држави у Македонији остварена.[98] После његове смрти, Ирина „стидећи се Ромеја због мужевљевог понашања", остаје код кћерке и зета.[99] Каква је била ова Метохитова кћерка, најбоље говори њен учитељ Григора који много хвали њену памет и образованост.[100] За нас је опет занимљив однос Ирине [redacted] Стефана, о чему сведочи једна песма Манојла Филеса у којој она моли св. Анастасију да излечи њеног зета.[101] Личност таквог кова могла је, чини ми се, веома много да утиче на Дечанског који се понашао као прави владар ромејског двора.

Окивање иконе св. Ђорђа [redacted] настанак Спасовице било је ипак нешто сложеније него што је само опонашање византијске традиције, јер су ови поступци у српском духовном животу средњег века имали своја значења. Наиме, гледајући врло издиференцирану терминологију српских средњовековних књижевних појмова долазимо до закључка да се *молитве* које изговара Стефан Дечански пре битке на Велбужду претварају у *мољеније*, што значи

[93] К. Јиречек, *op. cit.*, 203. Чак и Данилов ученик упозорава да је Андроник II знао да Стефану „није до краја одузет вид", cf. Данило, 127.
[94] К. Јиречек, *op. cit.*, 205; М. Ласкарис, *Византиске принцезе у средњовековној Србији*, Београд 1926, 84.
[95] М. Ласкарис, *op. cit.*, 87.
[96] О Ирини, cf. I. Ševčenko, *Études sur la polémique entre Théodore Métochite et Nicéphora Choumnos*, Bruxelles 1962, 149–150.
[97] М. Ласкарис, *op. cit.*, 84.
[98] Г. Острогорски, *op. cit.*, 467.
[99] М. Ласкарис, *op. cit.*, 85.
[100] Ibid., 86.
[101] Ibid., 87.

у почетку хваљење и благодарност, на крају самим делом–приношенијем, црквом, прилогом, наду у опроштење.[102] Управо ова духовна карактеристика била је једна од основа касније традиције светитељског и мученичког лика овог српског владара. Први који је ову замисао разрадио ослањајући се, пре свега, на текст Даниловог ученика, био је Григорије Цамблак, знаменити писац са почетка XV века. Он нам је, будући игуман манастира Дечана, оставио у *Житију* и *Служби Стефана Дечанског* „ново виђење светог краља као мученика".[103] Међутим, и Цамблак види у Стефану на Велбужду „Мојсија" који побеђује „дејством молитве"[104], „јер се на лук свој никад не поузда, | већ часних руку подизањем | као Мојсије Амалика у пустињи | и молитвом горде побеђиваше".[105] Да је ово виђење било везано само за Дечанског, потврђује нешто млађа молитва Христу коју изговара кнез Лазар пре боја на Косову.[106] У њој, с једне стране, он је „војсковођа који је позивао своје ратнике у бој и храбро се заклињао са њима", а са друге стране, „он се окренуо својим овоземаљским гресима".[107]

На самом почетку XVI века настала су два списа важна за подизање Спасовице. Први, споменути *Карловачки летопис* основни је извор помоћу којег се црква на Велбужду везује за Стефана Дечанског.[108] Други извор, мање веродостојан, али исто тако занимљив, јесте запис хроничара Константина Михаиловића који прича да су и Стефан и Михаило „били богобојажљиви", па су још пре боја сазидали по једну цркву: први посвећену Богородици, други Спаситељу. „Обе цркве и до дана данашњег постоје" завршава хроничар.[109] Коначно, у другој половини века, између 1574–1586. године, познати зограф Лонгин, илуструјући Цамблаково *Житије* и *Службу Стефана Дечанског* на икони овог светог српског краља, поново оживљава сећање на битку против Бугара.[110] Читава доња

---

[102] Ђ. Трифуновић, *Азбучник*, 157.

[103] Id., *Кратак преглед југословенских књижевности средњег века*, Београд 1976, 108.

[104] *Старе српске биографије*, Избор и предговор Д. Богдановић, Београд 1968, 219.

[105] Србљак 2, Београд 1970, 337.

[106] В. Ћоровић, *Силуан и Данило II*, Глас СКА CXXXVI, Београд 1929, 91–91.

[107] Ђ. Трифуновић, *Српски средњовековни списи о кнезу Лазару и Косовском боју*, Крушевац 1968, 349.

[108] Cf. нап. 27.

[109] *Стара српска књижевност*, II, Нови Сад – Београд 1966, 285–286; И. Ивановъ, Сѣверная Македония, 55–56.

[110] В. Р. Петковић, *Легенда Св. Саве у старом живопису српском*, Глас СКА CLIX, Београд 1933, 65–66; С. Петковић, *Руски утицај на српско сликарство XVI и XVII века*, Старинар н. с. XII, Београд 1961, 100–101, сл. 6–7; Л. Мир-

предела посвећена је слици судара Срба и Бугара на Велбужду, на којој се Душан приказује како се бори, а отац моли стојећи уздигнутих руку. Лонгин прецизно тумачи Цамблака ■ његово виђење преноси у слику, јер и отац ■ син на свој начин доприносе победи. Инсистирало се, дакле, на изузетној побожности Стефана Дечанског која је део његовог мучеништва. Спас кроз веру био је толико потребан у временима Цамблака, непосредно после битке на Косову, ■ у време Лонгина, у часу опште српске обнове под турском окупацијом. Сећање је то на светле тренутке прошлости, и као што су у сликарству мајстори опонашали стил XIV столећа, тако су образованији Срби крајем XVI века евоцирали велику победу која је Србима отворила пут ка супремацији на Балканском полуострву. Обнова Пећке патријаршије била је за то најпогоднија.

ковић, *Иконе манастира Дечана*, Старине Косова и Метохије II–III, Приштина 1963, 17–20, сл. 11.

DEUX PRIÈRES DU ROI STEFAN DEČANSKI À LA VEILLE DE LA BATAILLE DE VELBUŽD, ET LEURS RÉPERCUSSIONS DANS L'ART

Le roi serbe très pieux Stefan Uroš III Dečanski avait prononcé, à la veille de la bataille de Velbužd, deux prières qui traduisent et son caractère et son comportement. Il s'agit de prières dites, l'une dans l'église de Saint – Georges à Staro Nagoričino, et l'autre sur le champ de bataille, dans la nuit qui avait précédé le combat décisif. Ces deux prières, dans lesquelles se trouvaient les voeux qu'avait formulé le roi, en signe de gratitude pour la victoire espérée, ont eu leurs répercussions dans l'art de l'époque.

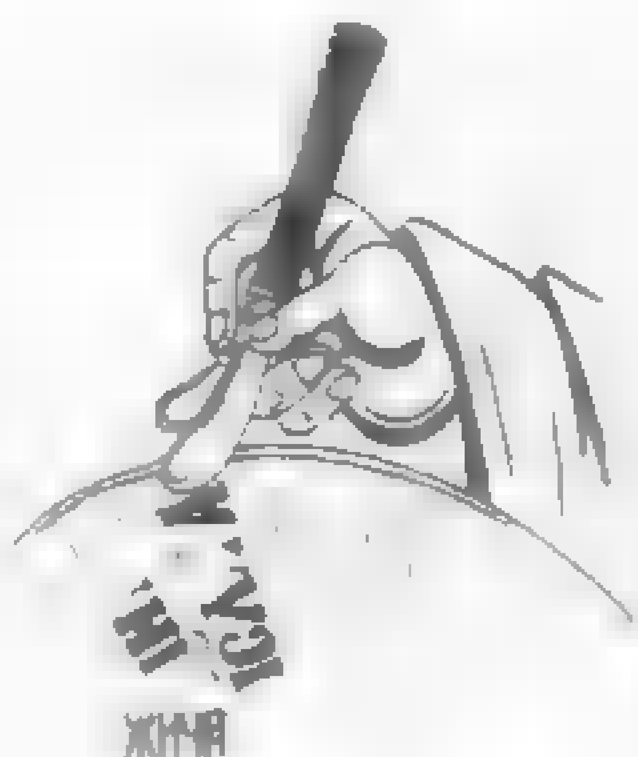
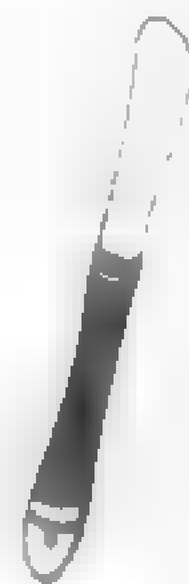
A Staro Nagoričino, au dire du Disciple de l'archevêque Danilo II, Dečanski avait prié devant l'icône murale de Saint Georges, dispensateur de la victoire, et il avait promis: „je ferai décorer ta sainte icône". Après la victoire, se conformant au cérémonial de cour byzantin, il donne l'ordre d'ajouter un revêtement à cette icône murale de saint Georges. On en possède une preuve matérielle palpable: deux clous sur le nimbe du saint. Autant que nous le sachions à l'heure actuelle, c'est le seul cas de revêtement d'une icône peinte à fresque.

La deuxième prière mentionnée par le Disciple de Danilo, dans la bulle d'or de Dečani et l'évocation autobiographique de l'empereur Dušan, a été prononcée sur les lieux mêmes de la bataille. Le roi Stefan Dečanski s'était adressé au Christ de l'Ascension, c'est-à-dire au Christ Rédempteur. Il n'est donc pas étonnant que, après la victoire, il ait fait édifier une église dédiée au Saint Sauveur à Velbužd même. Le fait de construire une église au cours des campagnes militaires, ou après les combats couronnés du succès, est d'origine romaine. Les vainqueurs élevaient des arcs de triomphe ou des colonnes. Sur une face y figurent les batailles des soldats et sur l'autre la prière de l'empereur – *lustratio*. Les Byzantins continuent dans ce sens, seulement les prières sont adressées au Christ, à la Vierge et surtout aux saints guerriers, auxquels on consacre souvent des églises à l'issue d'une campagne victorieuse. La tradition ultérieure, depuis Grigorije Camblak qui avait lu les écrits du Disciple de Danilo, est inspirée par les analogies puisées dans l'Ancien Testament. Ainsi, dans les descriptions de la bataille de Velbužd, on nomme Stefan Dečanski un „nouveau Moise" et Dušan „Josué", en souvenir de la bataille contre Amalek, lorsque Moïse triomphe par la prière. Cette nouvelle présentation est particulièrement nette à l'époque de la restauration du Patriarcat de Peć, au moment où le culte de Stefan Dečanski, mis au nombre des saints, est remis en honneur.

Сл. 38. Црква Светог Ђорђ■ у Расу, снимак из колекције Г. Мијеа из 1934.

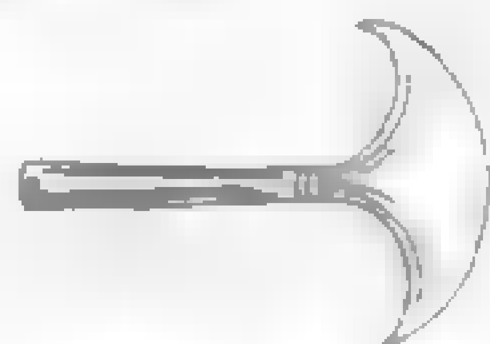
Сл. 39. Црква Светог Ђорђа у Расу, снимак из колекције Г. Мијеа

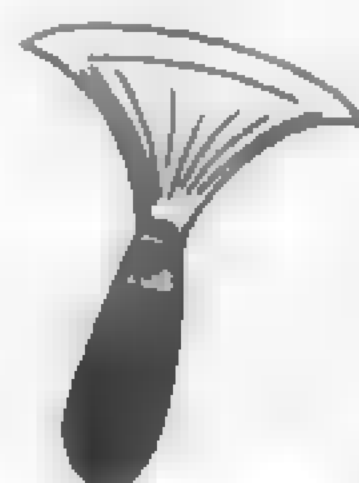
НОЖЕВИ

ЛЕСНОВО ЖИЧА ДЕЧАНИ СВ. ПЕТАР У РАСУ

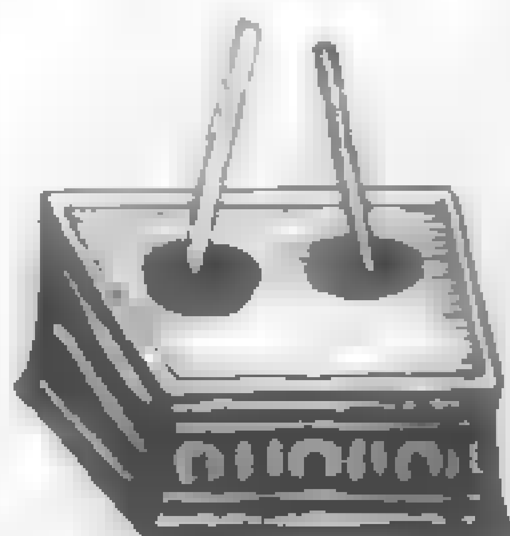
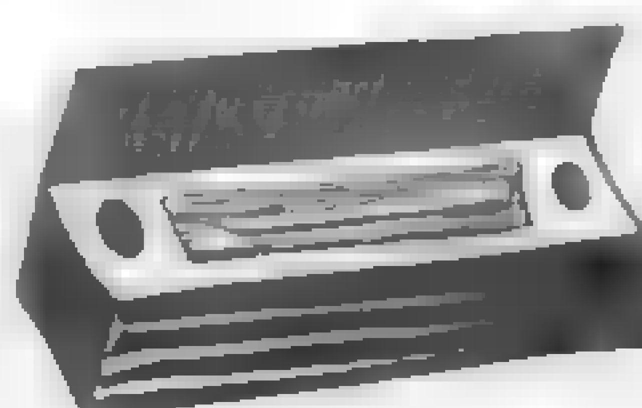
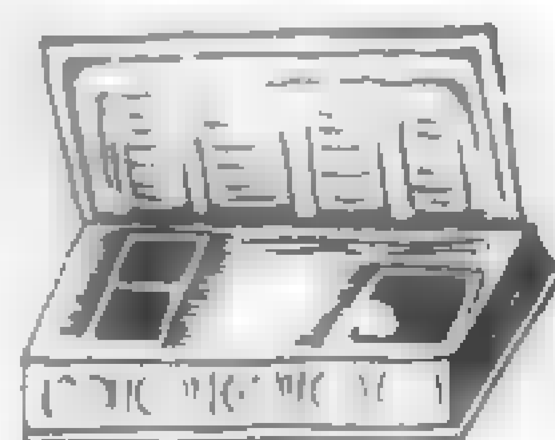
ХАРАКСЕ





АРИЉЕ СВ. ПЕТАР У РАСУ ЖИЧА ПЕРГАМЕНТНО ЈЕВАНЂ. БР.13

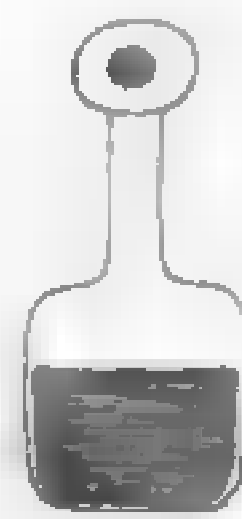
МАСТИОНИЦЕ

СВ. АПОСТОЛИ У ПЕЋИ ЈЕВАНЂЕЉЕ ДУХОВНИКА ВИСАРИОНА ЛЕСНОВО БОГОРОДИЧИНА ЦРКВА У ПЕЋИ

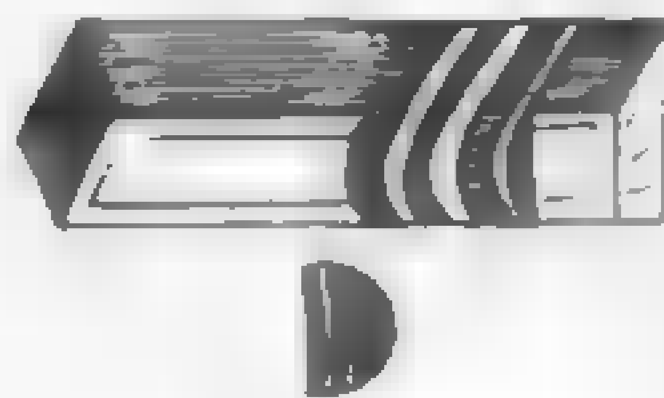
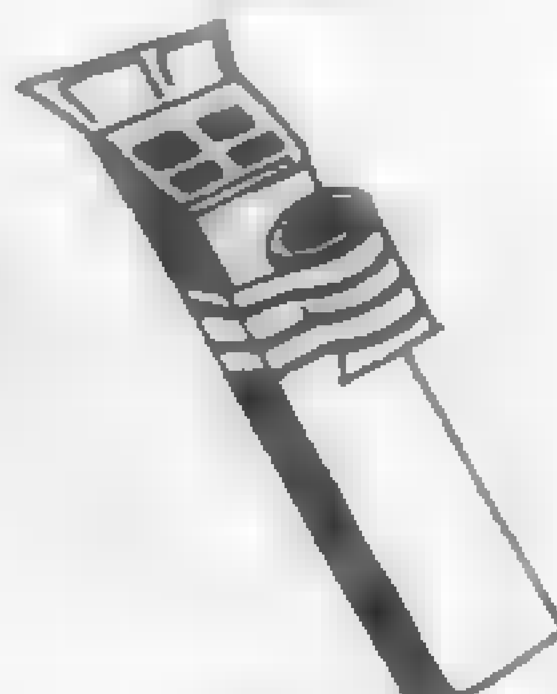
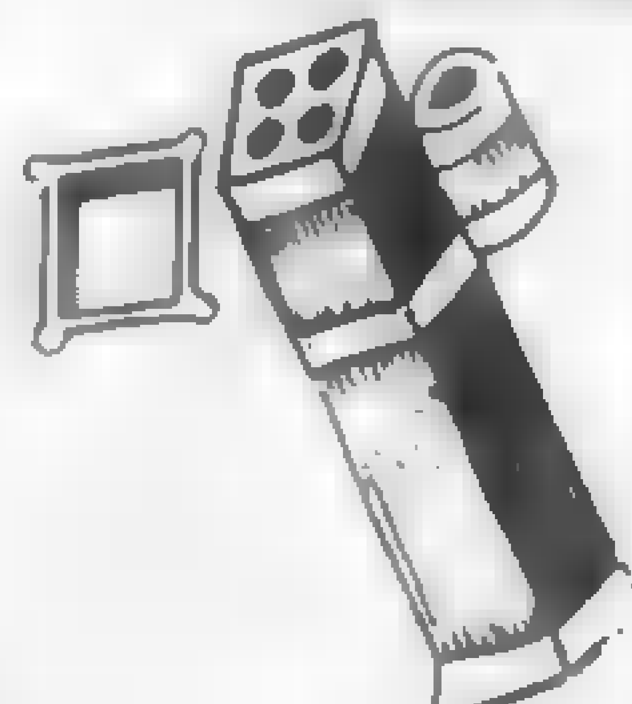
Сл. 40. Представе ножева, харакси и мастионица (цртеж Д. Тодоровић)

АМПУЛЕ



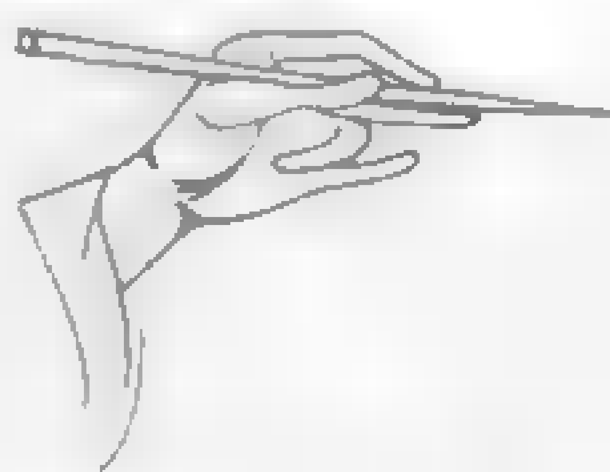
ЂУРЂЕВИ СТУПОВИ СОПОЋАНИ ДЕЧАНИ ПЕРГАМЕНТНО ЈЕВАНЂЕЉЕ БР.13

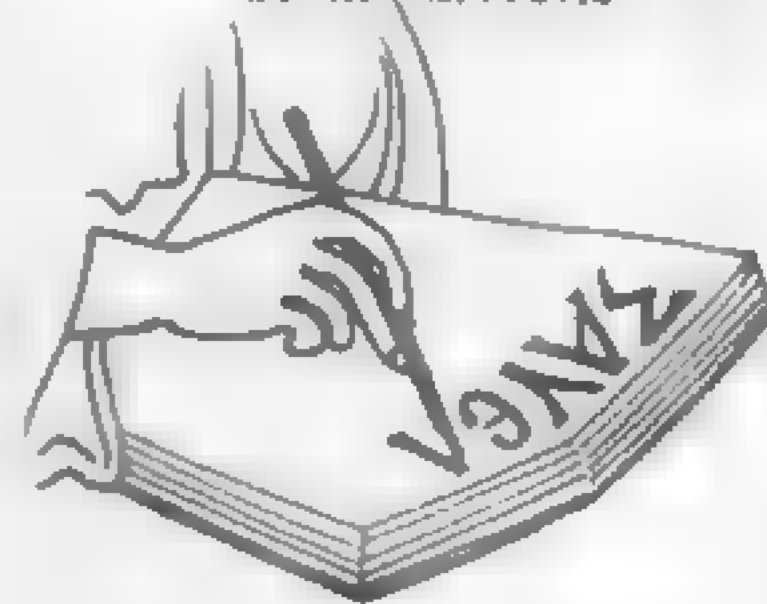
ДИВИТИ

ПЕРИВЛЕПТОС СВ. АПОСТОЛИ У ПЕЋИ СВ. ЂОРЂЕ У ПОЛОШКОМ МАРКОВ МАНАСТИР

ДРЖАЊЕ ПЕРА

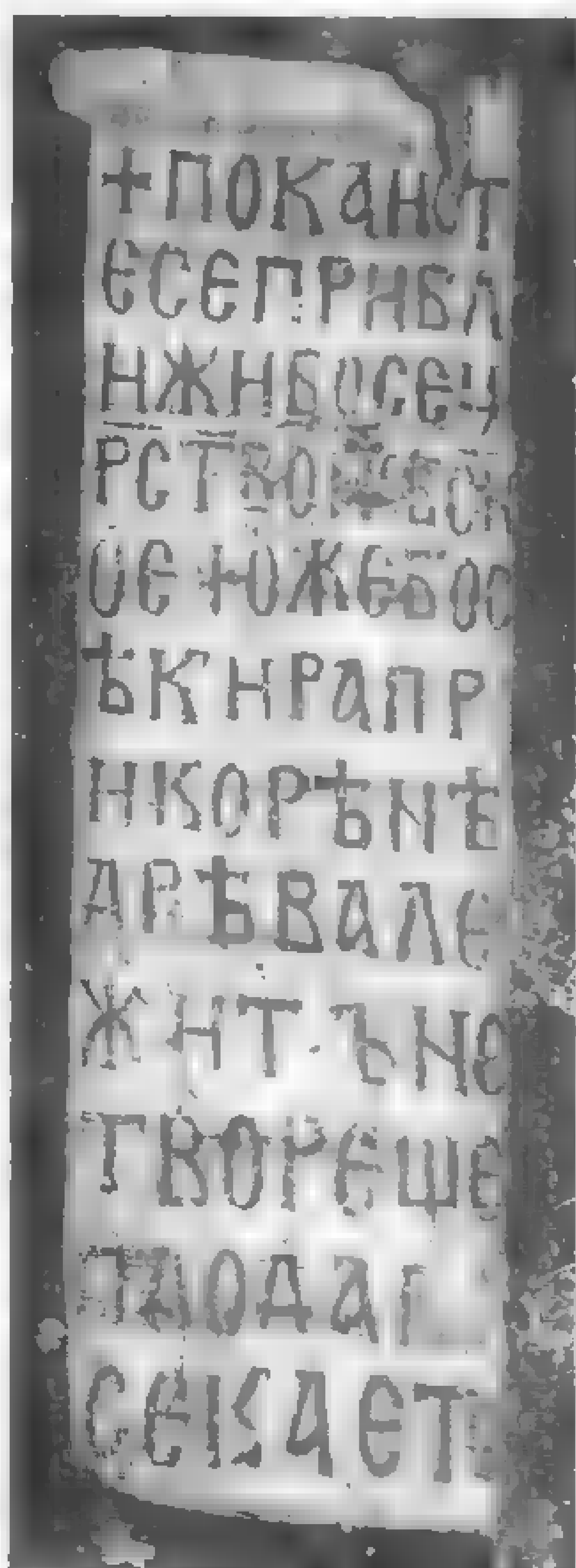




ДЕЧАНИ БОГОРОДИЧИНА ЦРКВА У ПЕЋИ ЂУРЂЕВИ СТУПОВИ СОПОЋАНИ

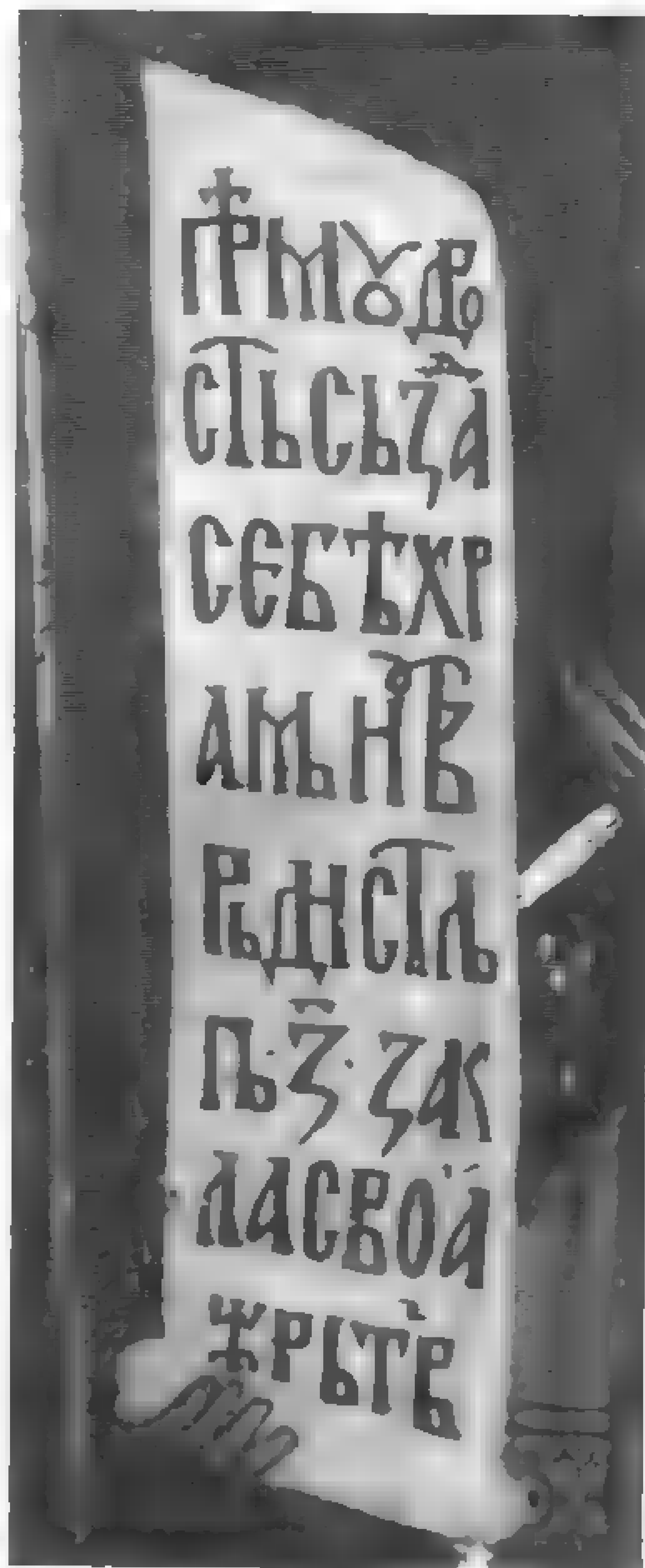
Сл. 41. Представе ампула, дивита и држања пера (цртеж Д. Тодоровић)

Сл. 42. Свети Петар у Расу. Прибор непознатог јеванђелисте, последња четвртина XIII века



Сл. 43. Студеница, Богородичина црква, наос, северозападни пиластар, јужна страна, свитак св. Јована Претече, писар А

Сл. 44. Студеница, Богородичина црква наос, југозападни пиластар, источна страна, свитак св. Варлаама, писар А



Сл. 45. Раваница, купола (2 Д), свитак пророка Соломона, писар Б

Сл. 46. Раваница, купола (8 Д), свитак пророка Јелисеја, писар Б

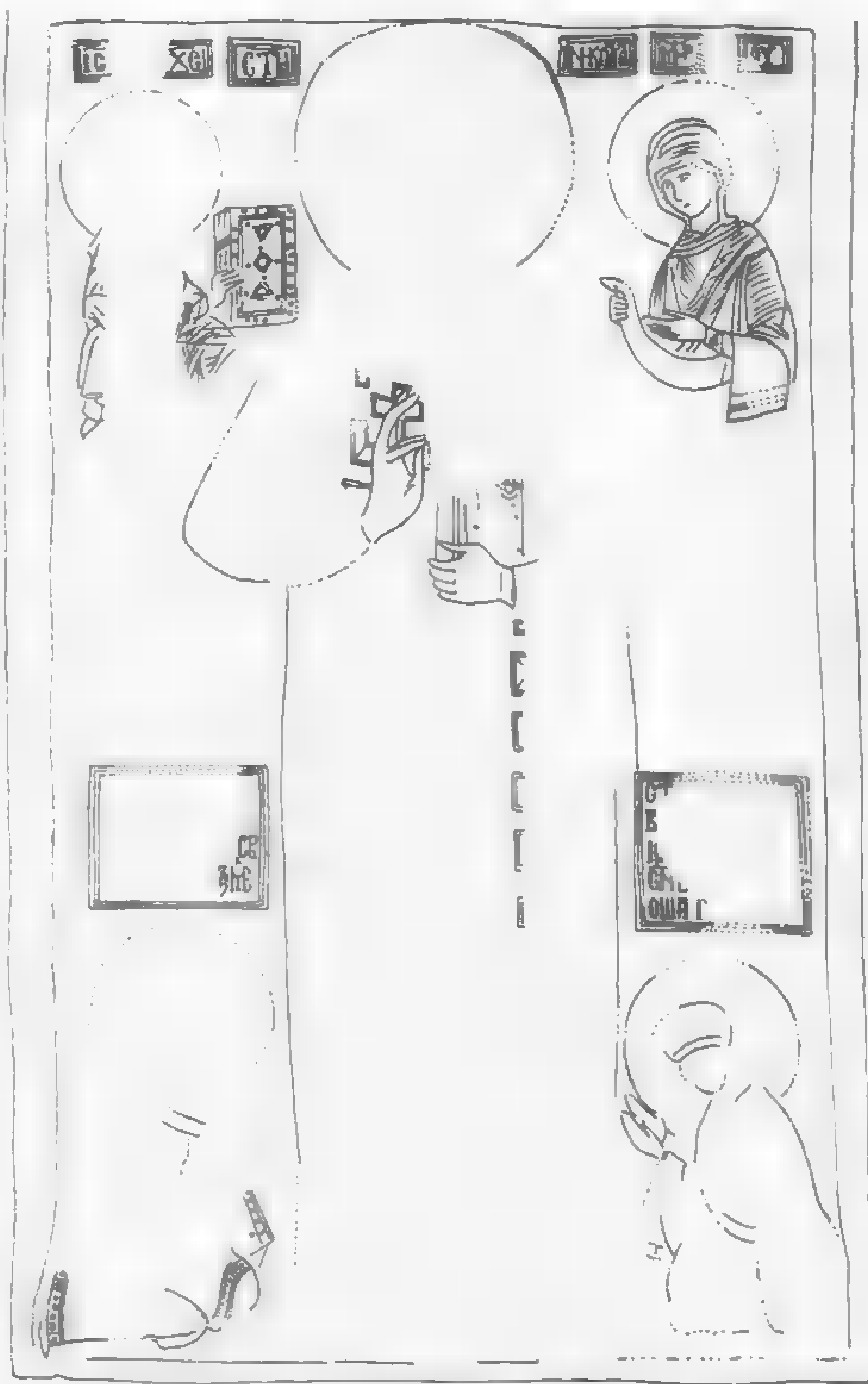
Сл. 47. Рила, параклис на пиргу, Премудрост, 1334/1335. (цртеж Д. Тодоровић)

Сл. 48. Црква Светог арханђела Михаила у Леснову, Учитељство Светог Јована Златоустог

Сл. 49. Старо Нагоричино, фреско-икона св. Ђорђа, реконструкција (цртеж Ј. Проловић)

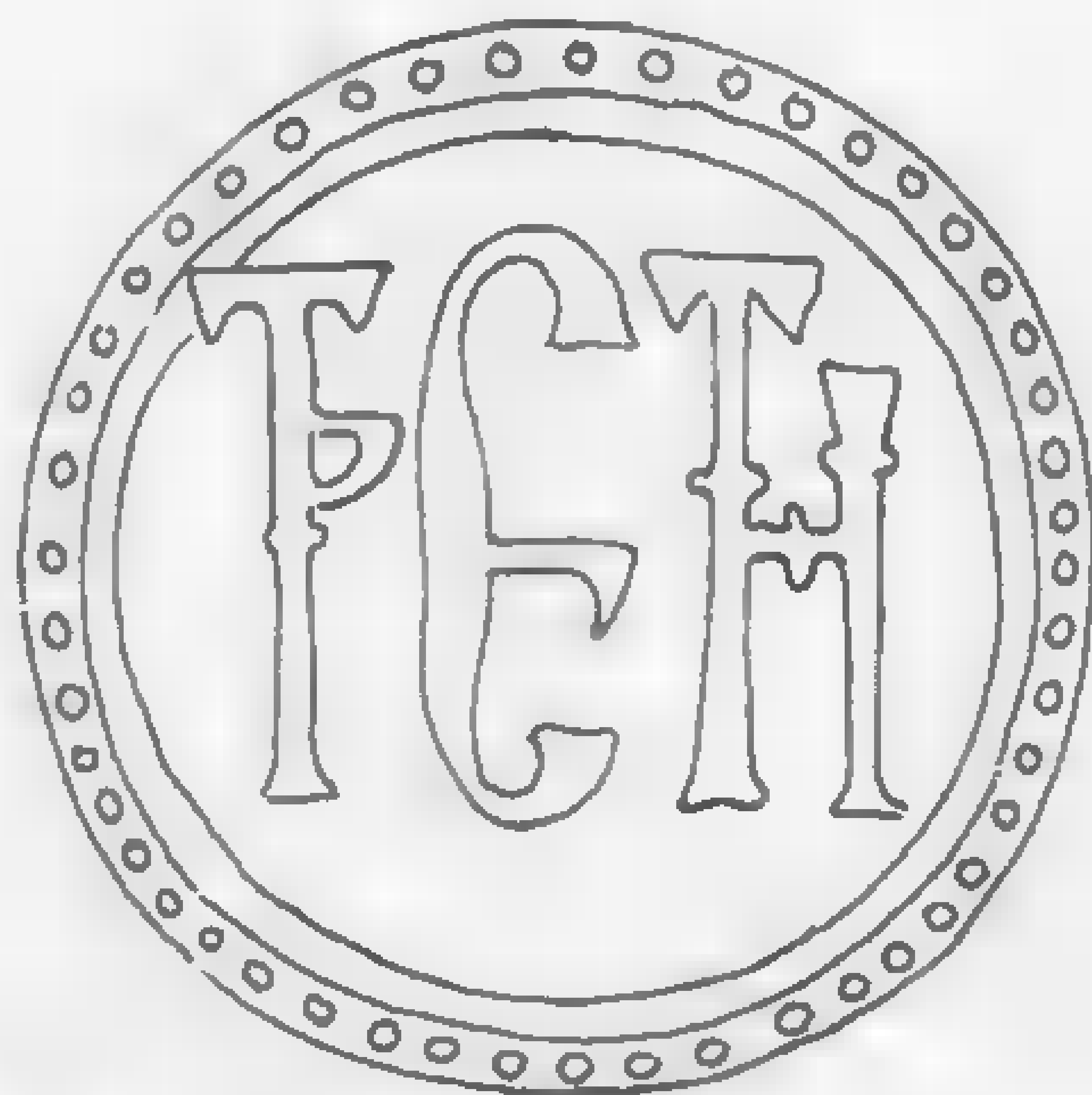
Сл. 50. Дечани, представа Стефана Дечанског уз олтарску преграду

Сл. 51. Дечани, портрет игумана Арсенија у олтарском простору (снимак Д. Тасић)



Сл. 52. Бари, Српска икона светог Николе, првобитни изглед, трећа деценија XIV в. (цртеж Д. Тодоровић)

Сл. 53. Бари, Српска икона светог Николе, натпис уз првобитну представу, представу св. Николе, трећа деценија XIV в. (цртеж Д. Тодоровић)



Сл. 54. Бари, Српска икона светог Николе, део натписа уз портрет Дечанског на окову, трећа деценија XIV в. (цртеж Д. Тодоровић)

Сл. 55. Српска икона Светог Николе из Барија с портретима
краља Стефана Дечанског и младог краља Душана

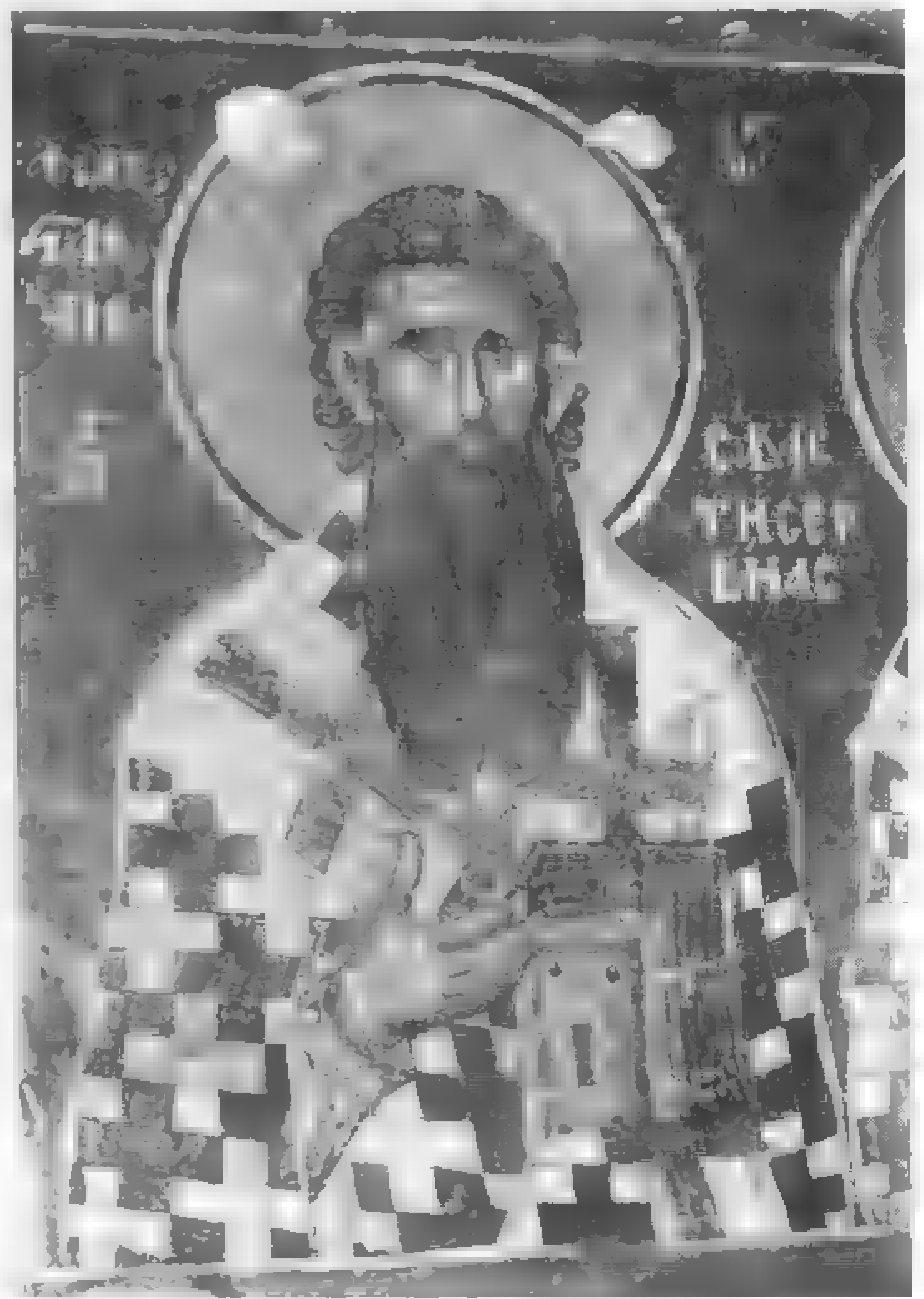
Сл. 56. Студеница, Богородичина црква,
фреска изнад гроба светог Симеона Немање, 1568.

Сл. 57. Студеница, Богородичина
црква, Свети Јоасиф, 1208/1209.

Сл. 58. Студеница, Богородичина
црква, Свети Варлаам, 1208/1209.

Сл. 59. Марков манастир, фреске над јужним улазом (фото Д. Тасић)

Сл. 60. Андреаш, свети Симеон Немања (фото Ј. Проловић)



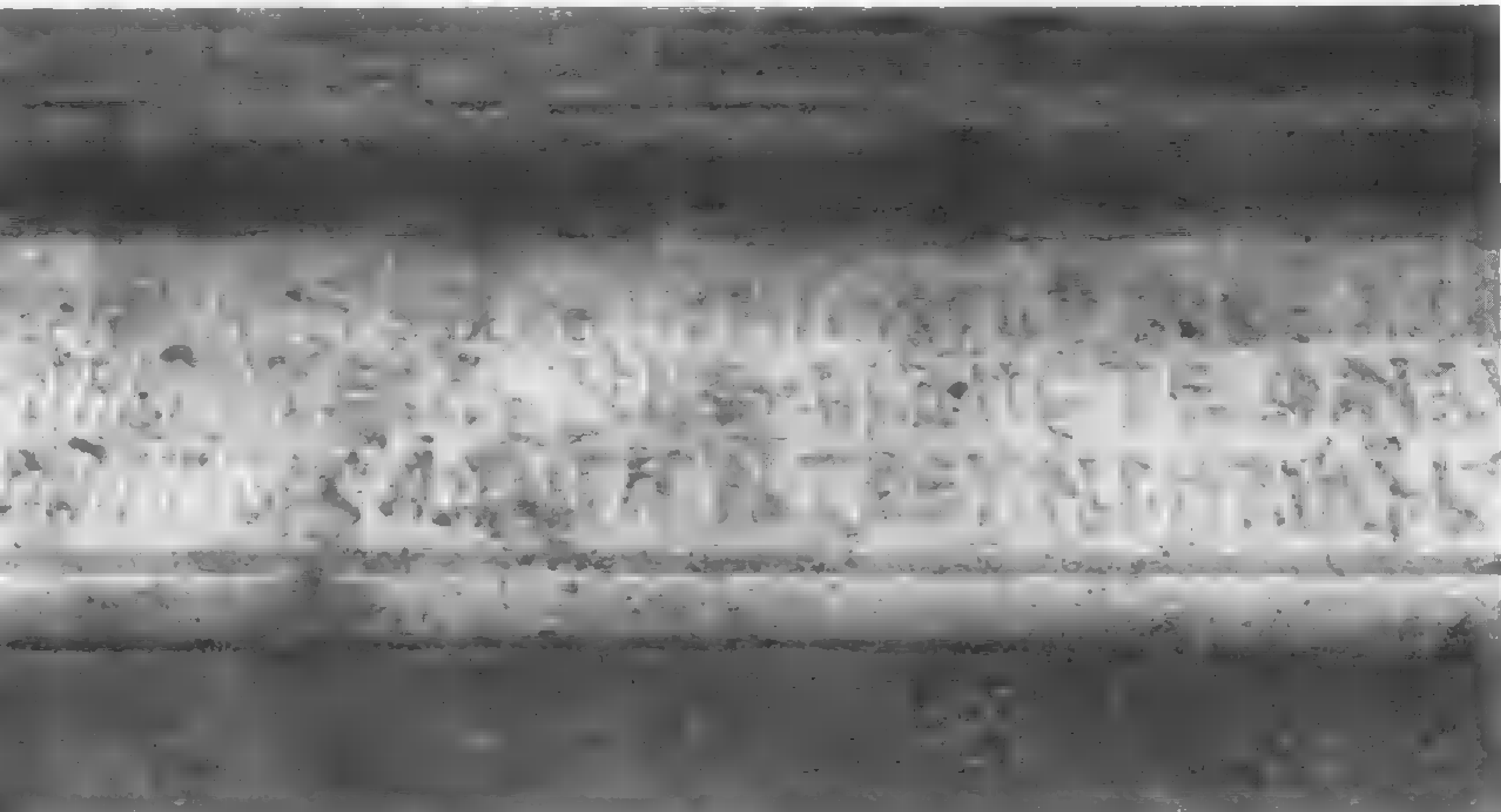
Сл. 61. Андреаш, свети Сава Српски (фото Ј. Проловић)

Сл. 62. Ариље, припрата, портрети краља Милутина, краља Драгутина и краљице Кателине (фото Д. Тасић)

Сл. 63. Ариље, припрата, портрети Владислава и Урошица, синова краља Драгутина

Сл. 64. Лесново, црква Светог арханђела Михаила, портрет Јована Оливера у наосу, око 1346.

Сл. 65. Рилски манастир, ктиторски натпис на кули протосеваста Хреље



Сл. 66. Љуботен, црква Светог Николе, ктиторски натпис и монограм Дмитар, 1336/1337.

Сл. 67. Владимир Р. Петковић у младости

Сл. 68. Владимир Р. Петковић у зрелим годинама

Сл. 69. Николај Љвович Окуњев

Представа Стефана Дечанског уз олтарску преграду у Дечанима

Угледу српске средњовековне државе у православном свету доприносили су пре свега њени владари, чија су осећања хришћанске правоверности била брижљиво негована и служила осталима за узор.[1] О томе нам сведоче њихове задужбине, нарочито маузолеји, и ктиторски портрети у њима. У галерији сачуваних портрета српског краља Стефана Уроша Трећег[2] (сви су настали после смрти) један се намеће као посебно занимљив. Реч је о представи на јужној страни североисточног ступца уз првобитну олтарску преграду у Дечанима (сл. 50).[3] Издвајамо ову слику, јер више од осталих показује основну црту краљеве религиозности – истински дух хришћанске смерности[4] – што је било истицано већ у првим годинама после његове смрти у тежњи да се овај несретни српски краљ прогласи за светитеља. Одлучујућу улогу у овоме одиграла је дечанска монашка средина и њен први игуман – Арсеније.

Од четири сачувана портрета у Дечанима овај представља Стефана Дечанског како стоји погнуте главе, с ореолом, [redacted] приноси модел своје задужбине Христу (іс хс), који је насликан у попрсју са свитком у левој руци, а десном благосиљајући. Издужена физиономија Дечанског наглашена је дугачким, нешто повијеним носом и дужом раздељеном шпицастом брадом. Инкарнат је изведен тамнијим окером. Поглед му је отворен [redacted] замишљен. На глави има

---

1 В. Марковић, *Православно монаштво и манастири у средњовековној Србији*, Сремски Карловци 1920, 50–54.

2 О портретима Стефана Дечанског уп. С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934, 45–47.

3 *Исто*, 46; В. Р. Петковић, *Манастир Дечани*, II, Београд 1941, 23, CXLVIII. Појам „представа" више одговара, чини ми се, за ову фреску Дечанског, уп. ниже.

4 И. М. Ђорђевић, *Две молитве Стефана Дечанског пре битке на Велбужду и њихов одјек у уметности*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 15 (Нови Сад 1979) 135–150.

отворену круну налик оној што му је насликана у Лози Немањића у дечанској припрати.[5] Дечански на себи има пурпурномрки дивитисион прошаран бисерима, златни манијак, лорос [redacted] наруквице. Ивице манијака и лороса, који је с наличја пурпуран, опточене су бисерима. На ногама се виде пурпурне ципеле. Дечански приноси модел који не одговара стварном изгледу његове задужбине; црква је приказана без припрате, али је наглашен параклис св. Николе.[6] Међутим, пада у очи да је сликар истакао оно што је у општем утиску о дечанском храму било најупечатљивије – двобојну мермерну оплату.[7] Испод модела, а дуж пребаченог лороса, исписане су речи молитве коју Дечански упућује Христу. Овај натпис у седамнаест редова, који много личи на свитак, мада то није, гласи: **прими вл(а)д(и)ко Г(оспод)и ѡ Па(н)дократоре принос(ь) и мок м(о)леник раба твокго Стефана крала. С(и)е бо приношꙋ цр(ь)ковь бож(ь)ствьнꙋю сь с(ы)номь моимь крал(е)мь Стефаномь. Вьзираю на тлѣннок ми тѣло стк на[д](ь) гробомь своимь и бою се страшьнаго ти сꙋдища. к тебѣ припадаю вседрьжителю пом(и)лꙋи ме вь д(ь)нь сꙋдни.**[8]

Колико се данас може видети, поред главе Стефана Дечанског нема натписа, а изгледа да је тако било [redacted] првобитно, јер текст молитве својим садржајем довољно објашњава представу.

Иако се за овај портрет Дечанског знало још од средине XIX века[9], већу пажњу посветио му је тек С. Радојчић.[10] Његов закључак да је овај лик Дечанског настао пошто су му мошти положене у ћивот (дрвени ковчег), до 1346. године, јер се у натпису Душан помиње као краљ, прихватили су [redacted] потоњи истраживачи. Међутим, у последње две деценије све се више запажа да се ова представа Дечанског издваја од осталих, што се осећа у радовима Б. Бошко-

---

[5] В. Ј. Ђурић, *Византијско сликарство у Југославији*, Београд 1974, сл. 57.

[6] Ово је приметио већ В. Р. Петковић, *нав. дело*, 23.

[7] „Многоразличне мраморе" каже Данилов ученик, уп. Архиепископ Данило, *Животи краљева* [redacted] *архиепископа српских*, Превод Л. Мирковића, предговор Н. Радојчића, Београд 1935, 153 (= Данило 153).

[8] Натпис, објављиван више пута, доносимо по Г. Суботићу, *Прилог хронологији дечанског зидног сликарства*, Зборник радова Византолошког института XX (Београд 1981) 124, црт. 4.

[9] *Дечански првенацъ*, одъ Гедеона Їосифа Юришића, у Новом Саду 1852, 35; М. С. Милојевић, *Путопис дела праве старе Србије*, III, Београд 1877, 78–79.

[10] С. Радојчић, *нав. дело*, 46.

вића[11], М. Харисијадис[12], М. Ћоровић-Љубинковић[13], С. Мандића[14] и, посебно, Г. Бабић[15], која подвлачи занимљив однос овог портрета са осталим фигурама исте декорационе целине, а нарочито са представом Деизиса на источном зиду наоса. Објашњења која су дата (сигурно поуздана основа за даља истраживања)[16] чини се да само делимично задовољавају. Због тога треба још једном у целини размотрити све околности које су довеле до стварања овакве представе, јер значење које она носи у тренутку настајања, верујемо, умногоме допуњава слику о савременицима Дечанског и њиховим схватањима у осмишљавању програма дечанске зидне декорације.[17]

Иконографија овог портрета Дечанског код Срба и у осталом православном свету није ни ретка ни необична. То је уобичајена ктиторска композиција у којој ктитор приноси модел своје задужбине патрону, у овом случају Христу. За разлику од представа из XIII века, Христ овде не седи[18], већ је насликан како из сегмента неба благосиља приложени му дар.[19] Овакав начин много подсећа на ктиторске портрете из XIV столећа у којима превладава божанска инвеститура, што се може видети на заједничком портрету Стефана Дечанског и Душана на јужном зиду дечанске црк-

---

[11] Констатацији Ђ. Бошковића, *Еще несколько слов о раннехристианской стенной живописи в нишком склене*, Византийский временик XV (Москва 1959) 146, „да насликани портрет представља двојника Дечанског", успротивио се Л. Мирковић, *Да ли на фрескама у нишкој гробници (крај IV века) имамо портрете сахрањених у њој?* Зборник Народног музеја V (Београд 1967) 227–229.

[12] M. Harisijadis, *Les miniatures du tetraevangile du metropolite Jakob de Serrès*, Actes du XII^{e} Congrès international d'études byzantines III (Beograd 1964) 129–130.

[13] М. Ћоровић-Љубинковић, *Средњевековни дуборез у источним областима Југославије*, Београд 1965, 54–55.

[14] С. Мандић, *Древник. Записи конзерватора*, Београд 1975, 54–55.

[15] Г. Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 11 (Нови Сад 1975) 34, 35, црт. 11.

[16] За краће белешке о портрету Дечанског уп. В. Марковић, *нав. дело*, 51; Д. Милошевић, *Срби светитељи у старом сликарству, О србљаку* (Београд 1970) 217; M. Tatić-Đurić, *L'iconographie de la donation dans l'ancien art serbe*. Actes du XIV^{e} Congrès international d'études byzantines III (Bucarest 1971) 318; В. Ј. Ђурић, *нав дело*, 57.

[17] В. Ј. Ђурић, *нав. дело*, 56–58, 207–208, са исцрпном библиографијом.

[18] *Исто*, т. XVII.

[19] На пример, у кипарској цркви Св. Деметрианоса Андридиодеса (1317) уп. А. – J. Stylianou, *Donors and dedicatory inscriptions supplicants and supplications in the painted churches of Cyprus*, Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft 9 (Wien 1960) 103–104, Abb. 6, или у Св. Константину и Јелени у Охриду (око 1400) уп. Г. Суботић, *Свети Константин и Јелена у Охриду*, Београд 1971, 5–8, сл. 7.

ве.[20] Представа Дечанског уз олтарску преграду, пре свега, подвлачи дијалошки однос приложника и патрона, однос који је испољен, с једне стране Стефановом молитвом[21], а с друге, Христовим благосиљањем. Занимљиво је да је ово једини натпис ове врсте у зидном сликарству код Срба, поред речи на свитку деспота Стефана у Манасији[22], који говори сасвим одређено о религиозним побудама ктитора[23], пошто се то обично саопштавало у аренгама оснивачких повеља. Већ је Л. Мирковић[24] приметио да поред текста Даниловог ученика[25] објашњење овог портрета треба тражити у Дечанској хрисовуљи у којој читамо: „И сетивши се страшног часа смртног као сви пророци и апостоли [redacted] мученици и светитељи и цареви што смрћу завршише, а ниједан од њих се не ослободи, сви се у гроб уселише и све прими земља као мати, [redacted] бојећи се када на твом суду узвикну анђели: 'Покажите дела да награду примите', теби се клањам који знаш све моје познате и непознате грехове, тражећи твоју велику помоћ [redacted] страхујући и желећи свом душом да следим за учењем и добрим делима светих родитеља [redacted] прародитеља мојих [redacted] да надопуним и завршим оно што недостаје ...“.[26] Иако конципован по хрисовуљи, натпис уз Дечанског представља [redacted] савремени тренутак у коме је изведен – после његове смрти[27] – што значи да је у питању надгробни портрет.[28] Овоме треба посветити посебну пажњу. Наиме, претходници Дечанског, Немањићи XIII века[29], поручују у својим маузолејима ктиторске композиције на зидним површинама изнад камених саркофага. Готово по правилу гроб се налазио у западном делу цркве, како је то првобитно било и у Де-

---

20 Г. Бабић, *О портретима у Рамаћи и једном виду инвеституре владара*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 15 (Нови Сад 1979) 158–159; Г. Суботић, *Прилоі...*, 114–118, сл. 1; Б. Тодић, *О неким пресликаним портретима у Дечанима*, Зборник Народног музеја, XI (Београд 1983) 55–67.

21 О овом натпису уп. нап. 14; Ђ. Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Београд 1974, 157.

22 Л. Мирковић, *Увршћење деспота Стефана Лазаревића у ред светитеља*, Богословље II, св. 3 (Београд 1927) 173; С. Станојевић – Л. Мирковић – Ђ. Бошковић, *Манастир Манасија*, Београд 1928, 50.

23 У православном свету овакви натписи су понекад изведени у посебним пољима, уп. A. – J. Stylianou, *нав. дело*, 98; I. Spartharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscrits*, (Leiden 1976) Ill. 79–80, 83–85.

24 Л. Мирковић, *Да ли на фрескама...*, 228.

25 Данило, 151–152.

26 П. Ивић – М. Грковић, *Дечанске хрисовуље*, Нови Сад 1976, 304.

27 Обраћање покојника у првом лицу једнине познато је из надгробних песама, уп. Ђ. Трифуновић, *Моленије Теодора Љубавића*, Зборник Музеја примењене уметности 11, (Београд 1967) 57.

28 С. Радојчић, *нав. дело*, 76.

29 *Исто*, на више места.

чанима.[30] После транслације из Звечана[31], мошти Дечанског положене су у један од два већ раније припремљена камена саркофага.[32] После неколико година мошти су извађене и стављене испред олтарске преграде, по свој прилици у онај данас сачувани древни ковчег у дуборезу.[33] Ово није било необично, јер је пре Дечанског то учињено са моштима краљице Јелене у Градцу [redacted] краља Милутина у Бањској, о чему пише њихов савременик архиепископ Данило II. У оба случаја наводи се да је после три године тело покојника „неповређено" извађено из првобитног гроба [redacted] стављено у „изабрани ковчег... изван олтарских двери... пред образом Владике свих Христа".[34] Нема сумње, дакле, да је ново место моштију Дечанског одредило ову његову представу, као што су већ закључили С. Радојчић[35], В. Ћоровић[36] и М. Ћоровић-Љубинковић.[37] Нажалост, фреско-декорација уз олтарску преграду у Градцу[38] и Бањској је или прилично страдала или потпуно уништена, па се надгробни портрет Дечанског због свог места сматра јединственим.

У свом посмртно објављеном раду о начину сахрањивања у средњем веку, В. Ћоровић[39] каже да се стављање моштију испред олтара обављало „после канонизације", што прихвата [redacted] М. Ћоровић-Љубинковић,[40] због чега се чини наглашено питање времена када је Стефан Урош Трећи проглашен за светитеља. Још 1927. је Л. Мирковић[41] покушао да опише како је код Срба у средњем веку текло уврштење у ред светитеља. Једино што се из извора могло извући били су особени знаци светитељства – „чуда, нетљеност и благоуханије моштију [redacted] точење мира".[42] Изгледа да у српској средњовековној држави није било формалног проглашења светитеља, већ су

---

30 В. Р. Петковић, *Манастир Дечани* I, Београд 1941, 7.
31 Ђ. Сп. Радојичић, *Развојни лук старе српске књижевности*, Нови Сад 1962, 231.
32 Ђ. Бошковић, *Манастир Дечани* I, Београд 1941, 104–105, 194. Ови саркофази су урађени по узору на немањићке саркофаге XIII столећа, те нема сумње да је Дечански испрва овде положен.
33 М. Ћоровић-Љубинковић, *нав. дело*, 54–55.
34 Данило, 75–76, 120–121.
35 С. Радојчић, *нав. дело*, 129.
36 V. Ćorović, *Prilog proučavanju načina sahranjivanja i podizanja spomenika u našim krajevima u srednjem vijeku*, Naše starine 3, (Sarajevo 1956) 129.
37 М. Ћоровић-Љубинковић, *нав. дело*, 54.
38 Тешко је данас рећи да ли је загонетна монашка фигура на јужној страни источног зида наоса представљала Јелену као монахињу.
39 Ćorović, *нав. дело*, 129. Иначе, о сахрањивању код Византинаца уп. Ф. Κουκουλες, Βυζαντινῶν βίος καὶ πολιτισμός IV, Athènes 1951, 148–248.
40 М. Ћоровић-Љубинковић, *нав. дело*, 54.
41 Л. Мирковић, *Уврштење...*,161–168.
42 *Исто*, 168.

„личности према благочашћу (**благочьстик**, εὐσέβια, pietas) својом суштином стицале светитељска знамења".[43] И отварање гроба и налажење „неповређеног" тела било је, мада не увек[44], један од услова за проглашење, што је, по свој прилици, био случај са Дечанским. О томе, додуше помало уопштено, говори његов син краљ Душан у аренги повеље Св. Петру и Павлу на Лиму: „И сад када сам видео нову *благодет* на мојем оцу *светом* Урошу краљу".[45] Датум повеље, 25. октобар 1343, послужио је А. Соловјеву[46] да одреди terminus ante quem за увршћење Дечанског у светитеље. Као terminus post quem Соловјев користи податак Григорија Цамблака, који каже да је Дечански извађен из гроба после седам година[47], дакле 1338. године. Нама се чини да се овај временски распон може сузити, па чак и одредити година од које се Дечански назива „светим". Погледајмо зато, пре свега, шта нам пружају савремени писани извори. У Романовом типику[48], који је писан 1331. године, у месецослову код датума 13. новембра, на маргини листа 48 verso, накнадно је записано: **вь сии д(ь)нь прѣстави се оурош(ь) крал(ь) третьи.**[49] Нема сумње да је запис настао пре проглашења Дечанског за светитеља. Веома је занимљиво, а помало и чудно, да у типику првог игумана дечанског Арсенија, написаном око 1335[50], преписивач, именом познати Добрета, у месецослов уз датуме 11. или 13. новембра не уноси помен смрти првог ктитора Дечана.[51] Биће зато исправно мишљење Л. Мирковића да је Добрета по Никодимовом типику у Пећи преписао овај Арсенијев.[52] С друге стране, у Хиландару се и даље пажљиво прате догађаји у средишњим областима српске државе. Тако у једном типику из времена цара Душана, у месецослову под 11. новембром,

---

[43] Ђ. Трифуновић, *Стара српска црквена поезија*, у О Србљаку, (Београд 1970) 12.

[44] *Исто*, 15.

[45] А. Соловљев, *Кад је Дечански проглашен за свеца?(Краља Душанова повеља Лимском манастиру)*, Богословље IV, св. 4 (Београд 1929) 287.

[46] *Исто*, 288, 293.

[47] С. Радојчић, *нав. дело*, сумња у овај Цамблаков податак.

[48] Л. Мирковић, *Романов типик*, Зборник Матице српске за друштвене науке 13–14 (Нови Сад 1956) 47–60.

[49] *Исто*, Појаву помена Дечанског у Романовом типику објашњава један много каснији запис (после 1371) у истом рукопису, на листу 271 г., где се међу српским владарима који „се потрудише о овој светој и свештеној обитељи" Хиландару помиње и Стефан Урош Трећи, уп. *Исто*, 53–55.

[50] Исти, *Рукописни типици српскословенске рецензије*, Богословље IV, (XIX), св. 1–2 (Београд 1960) 3–4.

[51] Уп. снимке Арсенијевог типика у Патријаршијској библиотеци Српске православне цркве, који су поклон Руске цркве. О томе Исти, *Поклон Руске цркве Српској цркви*, Богословље II (XVIII), св. 1 (Београд 1958) 93.

[52] Исти, *Рукописни типици*..., 3.

на листу 45 recto, читамо: **вь тьжь д(ь)нь паметь с(ве)т(а)го и бл(а)говѣрнаго крала Стефана Оүроша ■ хтитора Домоү Г(оспод)а Б(ог)а и Сп(а)са нашего І(исоү)с(ь) Х(рист)а иже глаголють се Дѣдчани.**[53]

За разрешење овог питања податке пружају ■ натписи уз ликове Стефана Дечанског у његовој задужбини, чиме се недавно бавио Г. Суботић.[54] Ако се прихвати његов став – што треба учинити – да су портрети Дечанског ■ Душана на јужном зиду преиначени после Душановог боравка у Дечанима у пролеће 1343. године[55], јер у Душановој титули још нема „грчких земаља", али ни епитета „свети" уз његовог оца, а да су њихови портрети у припрати над улазом у наос настали, опет због недостатка помена „грчких земаља" у Душановој титули, до јесени 1343. године[56], а Дечански има епитет „свети" – јасно излази да је уврштење првог ктитора Дечана у ред светитеља изведено од пролећа до јесени 1343. године! Није тешко претпоставити да је овоме присуствовао и сам Душан, јер у наведеној повељи каже: „видео [сам] нову благодет на мојем оцу светом Урошу краљу, чежњом целом душом и срцем од земаљског ка небеснима и прилажем и потврђујем оно што су дали ■ узаконили моји претци ■ родитељи светим црквама".[57] Ове Душанове речи, као и оне у повељи од 19. маја 1343. Св. Арханђелима код Призрена, запажа Соловјев, „пружају одјек Душановог расположења у 1343. години"[58], јер благодет који је видео на „светом" оцу наводи га на мисли о небеском царству ■ зидању сопственог маузолеја. И практично, додуше неколико година касније, послови на грађевинама сменили су једни друге.[59]

Из свега што је досад речено следи закључак да је негде у пролеће или лето 1343. године, можда у присуству самог Душана, извршено премештање моштију Дечанског из првобитног саркофага у дрвени ковчег испред олтарске преграде. Тада је изгледа насликана представа Дечанског који приноси Христу модел своје

---

53 *Исто*, 5; Д. Богдановић, *Каталог рукописа манастира Хиландара*, Београд 1978, 98.
54 Г. Суботић, *Прилог*..., на више места.
55 *Исто*, 118.
56 *Исто*, 126.
57 А. Соловљев, *нав. дело*, 287.
58 *Исто*, 288.
59 Г. Суботић, *нав. дело*, 134.

задужбине, ■ уједно препоручује свог живог сина краља Душана, другог ктитора.[60]

Ко је све то осмислио? Чини се да је на месту претпоставка В. Ј. Ђурића[61] да су први дечански игумани, Арсеније и Данило, заједно са ученим сарадницима, били заслужни за обиман и јединствени програм декорације у Дечанима. Међутим, биће да је Арсеније био далеко важнији, јер је од самог почетка пратио зидање ■ дочекао је да види Дечане потпуно завршене.[62] Због тога на овом месту треба још једном поменути све расположиве податке о игуману Арсенију, јер они сведоче о његовим заслугама не само за дечански живопис већ и потребну опрему манастира уопште.

Настарији помен који потврђује да је Арсеније био игуман за живота Стефана Дечанског јавља се у Дечанској хрисовуљи (ДХ I) из 1330. године.[63] „У дане христољубивога ■ великога краља Душана", по налогу Арсенија, Добрета преписује већ поменути типик.[64] Ову књигу, иако без тачне године настанка, треба датовати око 1335, јер њоме почиње манастирско богослужење. Нешто после тога, тачно 1337. године, по поруџбини Арсенијевој преписане су Поуке Јефрема Сирина.[65] Године 1339/1340. оставили су сликари горњих зона у Дечанима запис на грчком са именом игумана Арсенија[66], који је поручио и два своја портрета. Први, чини се старији, налази се у пролазу из проскомидије у олтар параклиса св. Димитрија[67], а други, изведен 1343–1345, на западном зиду припрате, где је Арсеније представљен како се поклања св. Сави и архиепископу Јоаникију.[68] Коначно, у натпису на западном зиду

---

60 Тада је, вероватно, Душан потврдио очеву повељу Дечанима, уп. М. Благојевић, *Када је краљ Душан йошврдио Дечанску хрисовуљу?*, Историјски часопис XVI–XVIII (Београд 1970) 79–86.

61 В. Ј. Ђурић, *нав. дело*, 57.

62 Г. Суботић, *нав. дело*, 127.

63 И. Ивић – М. Грковић, *нав. дело*, 308.

64 Уп. нап. 50 и 51.

65 Љ. Стојановић, *Кашалоī рукойиса и сшарих шшамйаних књиīа. Збирка Срйске краљевске академије*, Београд 1901, 75–84. Део рукописа, четири листа, чува се у лењинградској Публичној библиотеци, Л. Церни́ћ, *Нека зайажања о срйским рукойисима у збиркама Лењинīрада*, Археографски прилози 2 (Београд 1980) 364. О минијатурама уп. М. Харисијадис, *Орнаменши рукойисноī йаренесеиса св. Јефрема Срйске академије наука*, Библиотекар XIV, 3 (Београд 1962) 264–271.

66 Г. Суботић, *нав. дело*, 113.

67 В. Р. Петковић, *Манасшир Дечани* II, 23, Pl. CXLVII. Добра фотографија у: *Исшорија срйскоī народа*, I, Београд 1981, сл. 71.

68 В. Р. Петковић, *нав. дело*, 1. Pl. XCII; Г. Суботић, *нав. дело*, 127–128. У православном свету није ретко да игумани поручују своје портрете у манастирима других ктитора, као на пример у Св. апостолима у Солуну, С. Кисас, *О времену насшанка фресака у цркви Свеших айосшола у Солуну*, Зограф

наоса изнад улаза налазимо последњи помен игумана Арсенија.[69] У овом натпису, као и у натписима уз оба портрета, понавља се иста формула о његовој заслузи у Дечанима: **троудившаго се ѡ мѣстѣ семь светѣмь**. Много касније, почетком XV века, када је Цамблак писао Житије Стефана Дечанског, сећање на првог игумана Дечана било је још свеже. На два места Цамблак бележи да је Дечански непосредно Арсенију дао многа имања и злато за манастир.[70] Све то, дакле, говори да је Арсеније био заслужнији од свог наследника, тим пре што се од Данила сачувао само портрет на југозападном ступцу у Дечанима.[71]

Веза првог ктитора Дечана – краља Стефана Уроша Трећег, ■ првог игумана – Арсенија, била је изгледа чвршћа но што се то на први поглед чини. Пре свега, не треба сумњати да је Дечански, као што су то чинили његови преци, остали српски владари,[72] сам изабрао игумана за свој будући маузолеј. Коначно, Арсеније је био сведок онога што се са Дечанским догодило, па је брига о украшавању и снабдевању манастира потребним књигама био његов дуг несрећно страдалом краљу. Ово је Арсеније најнепосредније показао поручујући посебан портрет Дечанског уз олтарску преграду, јер се види да је иста рука насликала портрет Арсенија у олтару и овај Дечанског, и то у сличној иконографији. Иста рука је исписала оба натписа сличног садржаја. Наиме, Арсеније је представљен како стоји са игуманским штапом испод попрсја св. Арсенија, његовог имењака ■ патрона (сл. 51).[73] Он му се обраћа следећим речима: **Х(ристо)вь пꙋстиножителк с(ве)ты арсѣник к тевѣ припадаю грѣшни и рабь твои арсѣник в(ь) с(ве)ток име твок и м(о)лꙋю се с(ве)томь ти ѡбразꙋ прьими ме вь стадо твок..... с(ве)тыми м(о)лытвами твоими пом(илꙋкть ме грѣшнаго вь дьнь сꙋдьны**, које се јасно везују за речи молитве Дечанског.[74] Занимљиво је да Арсеније, поред

7 (Београд 1972) 52–57, сл. 1–2, или манастиру Св. Јована Претече на Меникејској Гори, Ά. Ξυγγόπουλος, *Αί τοιχογραφίαι του ¯καθολικυ¯ τη¯ς μονη¯ς Προδρόμου παρά τάς Σέρρας*, Θεσσαλονίκη 1970, 75–76, πίν 64.

69 Г. Суботић, *нав. дело*, 125–126.

70 *Старе српске биографије*, Избор и предговор Д. Богдановића, Београд 1968, 218, 220–221.

71 В. Р. Петковић, *нав. дело*, 27, Pl. CXLI.

72 В. Марковић, *нав. дело*, 83.

73 Уп. нап. 67. Иначе, нешто касније, патријарх Јоаникије над својим гробом у Св. апостолима у Пећи не представља себе, већ свог имењака и патрона св. Јоаникија, који га заступа пред Христом, уп. Б. Тодић, *Патријарх Јоаникије – ктитор фресака у цркви Св. апостола у Пећи*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 16 (Нови Сад 1980) 92–94, сл. 1.

74 Уп. горе.

свог патрона, даје да се у његовој непосредној близини изведе још један његов свети имењак. Реч је о српском архиепископу Арсенију I, који заједно са св. Савом обавља литургијски чин у апсиди параклиса св. Димитрија.[75] Ипак, постављање игумана Арсенија у протезис може бити тумачено [redacted] устаљеном праксом да се о онима који су заслужни за подизање или живописање остављају записи који служе као подсетник свештенику који чита проскомидију.[76] Све ово показује да се Арсеније добро разумевао у распоред фигура у једном простору, што је било драгоцено извођачима дечанске декорације, јер ће они по узору на портрет Дечанског, на пример, сачинити представу другог игумана – Данила.[77] Као и Дечански, он се стојећи моли Христу у сегменту неба. Двадесет година касније (1365) представа Дечанског, верујемо, потакнуће стварање портрета серског митрополита Јакова[78] у његовом *Четворојеванђељу* расодера Калиста.[79] И ликовна [redacted] вербална концепција су исте. Митрополит стоји молећи се Христу у сегменту [redacted] изговара: „Овај четвороблаговестник приносим ти на дар, Владико мој Христе“. Речи првог тропара молитве после седме катизме, исписане у декоративном медаљону у левом углу минијатуре: **сѹдїи сѣдещѹ [redacted] аггом прѣдстоещим трѹбѣ гласещі и пламнї горещѹ что сьтворїши дше моа ведома на соудь, тогда ѹбо ꙁлаа твоа прѣдстанѹт ти** ... упућују на визију предстојећег Страшног суда. Везу два портрета уочила је већ М. Харисијадис[80], посебно наглашавајући есхатолошки карактер текстова који прате насликане личности. Постоје и други разлози због којих нам се чини да је митрополит Јаков поручио свој портрет по узору на портрет Дечанског. Наиме, Јаков је пре одласка у Сер био игуман манастира Св. Арханђела код Призрена, од пролећа 1343. до краја 1345[81], те је могао имати контакте са оближњим Дечанима. Уосталом, радове на Дечанима заменили су радови на Св. Арханђелима[82], па се може помишљати да је Јаков као први игуман Душановог манастира црпао искуства од првог дечанског игумана Арсенија, а можда је имао прилику да [redacted] сам види тек завршени портрет Дечанског

---

75 В. Р. Петковић, *нав. дело*, 22, Pl. CXLVI; В. Ј. Ђурић, *нав. дело*, 59.
76 Г. Суботић, *Свети Константин и Јелена*, 5.
77 Уп. нап. 71.
78 О портрету митрополита Јакова уп. нап. 12; Ch. Walter, *The Portrait of Jakov of Serres in Londin, Additional 39626*, Зограф 7 (Београд 1977) 65–72.
79 Ђ. Трифуновић, *Писац и преводилац инок Исаија*, Крушевац 1980, 16–18.
80 Уп. нап. 12.
81 Г. Острогорски, *О серском митрополиту Јакову*, Зборник Филозофског факултета X–1, (Београд 1968) 223.
82 Г. Суботић, *Прилоѓ...*, 134.

уз олтарску преграду. Овоме у прилог иде и чињеница да су игумани манастира Бањске, Дечана и Св. Арханђела били нарочито поштовани у државном сабору, јер су заједно седели за посебним столом (трпезом).[83]

Пошто смо утврдили разлоге, време настајања, непосредног иницијатора, као и потоње реплике, треба нешто рећи о мисаоној основи представе Стефана Дечанског уз олтарску преграду. Од књига које је Арсеније поручио за Дечане сачувале су се две: *Типик* и *Поуке* Јефрема Сирина. Ова друга књига[84] представља избор од 87 Јефремових поука, од којих би многе могле бита доведене у везу са животом и страдањем Дечанског, а самим тим и с његовим портретом. Тако се, на пример, истичу поуке о чистоти, љубави, трпљењу, гневу, кроткости, лукавству, истини, лажи, послушности, непокорности, зависти, клевети итд., дакле све оно што се може прочитати код савременика Дечанског о његовим сукобима са оцем Милутином и сином Душаном. Наведене поуке допуњавају оне друге, на пример, о васкрсењу, будућем суду и страху божијем, суду и милости, покајању, страдању, трпљењу и другом доласку Христовом, о покајању и будућем суду. Ове се, опет, могу везати за натпис уз портрет Дечанског. Поручујући *Поуке Јефрема Сирина*[85] – спис изразито исихастичке литературе – Арсеније нам се открива као присталица нових духовних кретања и оних мисли и осећања о иманентном и трансценденталном.[86] У кругу тих идеја треба тражити и суштину представе Стефана Дечанског уз олтарску преграду у Дечанима.

Место представе Дечанског одређено је пребацивањем моштију из саркофага у дрвени ковчег – ћивот – пред олтарску преграду, и његовим уврштењем у ред светитеља. Иако Дечански овде није обележен као „свети", сигурно је да је сликање на том месту последица његовог светитељства, јер он као „свети" Стефан Дечански предстоји за себе и сина Христу – **прѣдстоѥщє прѣстолȣ и лицȣ божию** – како се то писало код Срба у средњем веку.[87] О

---

[83] Н. Радојчић, *Српски државни сабори у средњем веку*, Београд 1940, 129.

[84] Уп. нап. 65.

[85] Илустратор Поука, вероватно Георгије Анагност, на листу 2r., М. Харисијадис, *Орнаменти*, сл. 1, на архитектонској заставици насликао је три крста са расцветаним подножјем, који су готово директно прекопирани са тимпанона северног портала у Дечанима, Ђ. Бошковић, *Манастир Дечани* I, Београд 1941, 69, Pl. CCXXIII.

[86] Л. Цернић, *Један поглед на развој старе српске књижевности (до битке на Марици 1371)*, Археографски прилози 2 (Београд 1980) 150–151.

[87] Ђ. Даничић, *Рјечник из књижевних старина српских* II. У Биограду 1863, 488. О лепим Немањићима који предстоје Христу уп. С. Радојчић, *Злато у српској уметности XIII*, Зограф 7, (Београд 1977) 30.

томе, по Теодосију, говори св. Сава после чуда истицања мира на гробу св. Симеона Немање у Студеници.[88] Наглашавајући да су на Страшном суду сви једнаки, [redacted] „да нема разликовања лица у Бога" он упозорава: „Пред њ ће стати цар с војником, господар са робом, син са оцем и отац са сином, када се представе престолу".[89] И док други Немањићи за живота бивају насликани како их Христу приводе Богородица, светитељи, св. Симеон Немања и остали свети Немањићи, Дечански, пошто је постао „свети", сам предстоји, али је посредник, вербално додуше, сину Душану. Тако је ова представа у ствари оликотворена визија будућег предстојања св. Стефана Дечанског на Страшном суду. Овакво схватање било је одлучујуће да се Дечански као ктитор стави пред саму олтарску преграду, у друштво најпоштованијих светитеља код Срба у средњем веку – св. Николе, св. Стефана, св. Јована Претече, уз, наравно, Христа и Богородицу.[90] Упутства за овакав распоред дао је, нема сумње, као и код свог портрета, сам игуман Арсеније.

Представа Дечанског уз олтарску преграду у Дечанима посебно је занимљива [redacted] за средњовековно схватање слике у православном свету. Још давно је примећено како су, за разлику од Христа, типови светитеља постепено идеализовани и како је идеална слика лагано замењивала реалистичку представу.[91] Први корак од реалистичке представе краља-ктитора ка светитељу-ктитору показује ова представа Дечанског (за разлику од његовог портрета на јужном зиду), нарочито ако се погледа боја инкарната – тамнији окер, који одговара инкарнатима светитеља. Некако уз то иду речи Јована Дамаскина да се поштовање икона, светитеља и њихових моштију објашњава веровањем у обоготворење материје.[92] И Харнакова[93] мисао да је „слика сећање на прошло и предсказање будућности," изведена из Дамаскинове поделе слика, прилично објашњава представу Дечанског и намену читаве декорације Дечана. „Шеста врста слика", по Дамаскину, „служи за бележење догађаја, било чуда или врлог дела, ради прослављања ... људи који су се истакли [redacted] одликовали врлином... Ово се испољава на два начина:

---

[88] *Старе српске биографије* I, Превео [redacted] објаснио М. Башић, Београд 1924, 149–152.

[89] *Исто*, 151.

[90] Уп. нап. 15.

[91] G. Ostrogorski, *Les décisions du „Stoglav" concernant la peinture d'images et les principes de l'iconographie byzantine*, Recueil Uspenskij, Paris 1930, 397.

[92] Исти, *Соединение вопроса о св. иконах с христологической догматикой в сочинениях православных апологетов ранего периода иконоборчества*, Seminarium Kondakovianum 1 (Praha 1927) 41–42.

[93] A. Harnack, *Lehrbuch der Dogmengeschichte* II, Tübingen 1904, 484.

у облику беседе која је написана у књигама ... и у облику визуелне контемплације... На тај начин, ми и сада усрдно описујемо слике врлих људи из прошлости, ради љубави и памћења".[94] Ово се лепо може везати за натпис из наоса о осликавању, у коме стоји: „пописа се овај храм Господа Бога и Сведржитеља **вь памєть и вь помєнь**... Стефана краља Уроша Трећег".[95] Међутим, „пошто је човек лишен непосредног упознавања невидљивог (јер је његов дух покривен телом)", пише Дамаскин, „пошто не поседује моћ познавања будућности, нити онога што је раздвојено и удаљено од њега у простору, пошто је ограничен у месту и времену, слика је измишљена да би се указао пут сазнања и да би открило оно што је скривено...".[96] Ове сложене и прецизно издиференциране мисли о слици, која се у својој најузвишенијој варијанти изравнава са визијом открића, односе се на оликотворено предстојање светог Стефана Дечанског на Страшном суду.

Сећање на Дамаскина и његове идеје о слици било је веома изражено код Срба у средњем веку. Један пример непосредних инспирација срећемо у црквама краља Милутина, у којима сликари изводе компликована успења Богородице управо по беседама Јована Дамаскина.[97] Већ је С. Радојчић[98] приметио да Доментијан добро зна Дамаскинову теорију о лепоти прототипа, што се види из речи св. Саве који позива оца на Свету гору: „Дођи, господине мој, да... целујем твој свети образ, који би *написан* од Бога на небесима још пре твога рођења".[99] И стварно, као да се концепција представе светог Стефана Дечанског враћа на она узвишена времена када је Доментијан писао да је српско „отачаство створено по слици Божијој".[100] Доментијан Немању, св. Саву и Првовенчаног упоређује са Св. тројицом; они су по спољашњем облику „обучени у божанско тело".[101] „И не бише само *написана* њихова имена на небесима, но *слика* и *подобије*, још док су били живи на земљи бише написани на небесима, по речима

---

[94] C. Mango, *The Art of Byzantine Empire. 312–1453*, New Jersey 1972, 172.
[95] Г. Суботић, *нав. дело*, 125, 130.
[96] C. Mango, *нав. дело*, 171, цитирано по G. Babić, *Ikone*, Zagreb 1980, 7.
[97] S. Radojčić, *Die Reden des Johannes Damaskenos und die Koimesis-Fresken in den Kirchen des Königs Milutin*, Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik 22, Wien 1973, 301–312.
[98] Исти, *Зографи. О теорији слике и сликарског стварања у нашој старој уметности*, Зограф 1 (Београд 1966) 10.
[99] Доментијан, *Живот Светога Саве и Светога Симеона*, превео Л. Мирковић, предговор В. Ћоровић, Београд 1938, 54.
[100] *Исто*, 225; С. Радојчић, *О временима стварања српске монументалне уметности*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 12 (Нови Сад 1976) 11.
[101] Доментијан, *нав. дело*, 47.

апостола: они који су добро служили, добар ред себи стекоше (Павлова прва посланица Тимотеју III, 13)".[102] Очигледно, и Дечански је у мислима игумана Арсенија био „*преднаписан*", а пошто је подигао велелепну цркву, он је добро служио ■ добар ред себи стекао, па самим тим заслужио слику пред олтаром и Христом. Гледање овог портрета Дечанског било је могуће само, како се то у средњем веку говорило, „душевним" или „умним очима".[103] Занимљиво, Данило II и његов ученик употребљавају „умне очи" искључиво у описима грађења цркава. Краљица Јелена „умним очима" гледа зидање своје цркве у Градцу – „колико Дух свети помогоше да се овај храм брзо сврши".[104] Још непосреднији је Данилов ученик када пише о осећањима Дечанског ■ Данила II при посматрању самих Дечана: „Подигавши овај свети храм у дане живота свога, уперивши свој ум добро небесним, а телом на земљи стојећи, настањиваху се душевном мишљу у обитељима вишњих, и у овом делу, који су чинили, напредоваху, гледајући пред собом као самога Христа...".[105] Ето, из тих мисли и осећања створена је необична представа светог Стефана Дечанског уз олтарску преграду у Дечанима.

После премештања моштију Дечанског у ћивот пред олтаром и сликања његовог посебног портрета, Дечани су постали култно место, као што је то почетком XIII века била Студеница, када је миро потекло из Немањиног гроба и када му је, посмртно, насликан портрет. Већ јасно утврђен однос две грађевине – Немањине Студенице ■ Дечана Стефана Дечанског – више садржинске него формалне природе[106], потврђује се и опонашањем при стварању култа „светог" ктитора. Све је то био одраз схватања која су владала средином XIV столећа, када су Дечани, добивши сликани декор, завршавани. Каснија традиција, а пре свега састављач *Житија и Службе Стефана Дечанског* Григорије Цамблак, темељећи се на ономе што је већ учињено, још више шири мученички и светитељски лик знаменитог српског краља, што ће имати одјека у потоњој српској уметности под Турцима.[107]

Рад је завршен јануара 1982. године.

---

[102] С. Радојчић, *нав. дело*, од 12–13.
[103] Исти, *Зографи*, 10; Исти, *О временима...*, 12.
[104] Данило, 59.
[105] Данило, 154.
[106] В. Ј. Ђурић, *Милешева и дрински тип цркве*, Рашка баштина 1, Краљево 1975, 16–17.
[107] М. Ћоровић-Љубинковић, *Иконостас цркве Светог Николе у Великој Хочи. Прилог проучавању култа Стевана Дечанског*, Старинар н. с., IX–X (Београд 1959) 169–178; С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије, 1557–1614*, Нови Сад 1965, 83.

LA REPRÉSENTATION DE STEFAN DEČANSKI TOUT PRÈS DE LA CLOISON DU SANCTUAIRE À DEČANI

Parmi les portraits du roi serbe Stefan Dečanski qui nous sont parvenus, il y en a un qui s'impose comme particulièrement intéressant. Il s'agit de la représentation figurant sur le côté sud du pilastre nord-est qui se dresse tout près de la cloison primitive du sanctuaire de Dečani. Le roi est peint ici en pied, vêtu d'ornate et présentant au Christ, dans un segment du del, le modèle de sa fondation. Une inscription assez longue explique cette représentation. Tout d'abord Dečanski demande au Christ d'accepter sa donation, – l'église, et précise qu'il l'offre conjointement avec son fils, le roi Dušan. Dans la seconde partie de l'inscription, après avoir dit qu'il était au bord de la tombe et qu'il savait que son corps était périssable, Dečanski prie le Christ de lui accorder sa grâce le jour du Jugement Dernier.

C'est une composition de ktitor habituelle qui est à la fois un portrait funéraire. Cette conclusion nous est suggérée non seulement par l'inscription, mais aussi par le fait qu'autrefois, au-dessous de cette composition figurait réellement une châsse, ornementée de gravures sur bois, qui contenait les reliques de Dečanski. Avant d'y être transférées, celles-ci reposaient dans un sarcophage de pierre qui se trouvait dans la partie occidentale de l'église. Cet événement est à rattacher, comme on le considère à bon droit, à la canonisation du roi Stefan Dečanski. En étudiant attentivement les sources écrites et les autres inscriptions figurant sur les murs de l'église, nous avons conclu que Dečanski avait dû être canonisé au printemps ou en été 1343 et que c'est également là la date où fut peinte sa représentation. L'initiative de peindre celle-ci fut donnée par Arsenije, le premier higoumène de Dečani, qui joua un rôle important dans la décoration picturale de l'église et dans l'équipement du monastère. C'est la conclusion à laquelle on arrive en comparant le portrait d'Arsenije, peint dans le sanctuaire de Dečani, et le portrait de Dečanski: il est évident qu'ils ont été exécutés par la même main et selon une formule iconographique similaire. C'est la même main qui écrivit les deux inscriptions, ressemblantes par leur contenu aussi. Cela n'a rien d'étonnant, étant donné que c'est Dečanski lui-même qui avait nommé Arsenije higoumène de son mausolée et que, par conséquent, c'était là une dette dont celui-ci s'acquittait à l'égard de son roi qui eut une fin tragique.

La seconde partie de l'étude présente est consacrée à la conception de la représentation de Dečanski. Parmi les livres qui, selon le désir de l'higoumène Arsenije, furent recopiés à l'usage des moines de Dečani, les Parenesis de saint Ephrem le Syrien en sont un des plus

intéressants. Une bonne partie de ces Parenesis peut être rapprochée de la vie, des souffrances et de la mort de Dečanski (que son père fit aveugler et que son fils fit assassiner) et, par là même, du portrait en question aussi. D'un autre côté, en faisant recopier les Parenesis de saint Ephrem le Syrien, oeuvre littéraire nettement hésychaste, Arsenije se révèle partisan des nouveaux courants spirituels dans sa manière de penser et de sentir quant à l'immanent et au transcendental.

La place accordée à la représentation de Dečanski fut déterminée par le transfert de ses reliques devant la cloison du sanctuaire et par sa canonisation. Bien que Dečanski ne fût pas qualifié ici de „saint", il est certain que le fait d'être représenté à cet endroit est dû à sa sainteté, car c'est en sa qualité de saint que Stefan Dečanski se présente devant le Christ, en son nom et au nom de son fils. Ainsi, cette représentation est-elle en réalité la préfiguration, par les moyens de la peinture, de la présentation de Stefan Dečanski au Jugement Dernier. Voilà la conception qui fut à l'origine de la décision de faire figurer la représentation de Dečanski, en sa qualité de ktitor, tout près de la cloison du sanctuaire, en l'associant aux saints les plus révérés par les Serbes du Moyen âge, à saint Nicolas, à saint Etienne et à saint Jean le Précurseur.

La représentation de Dečanski tout près de la cloison du sanctuaire est révélatrice également de la conception médiévale de l'image des saints dans le monde orthodoxe. En effet, on a remarqué depuis longtemps que, à la différence du Christ, les types de saints avaient été graduellement idéalisés et que l'image idéalisée avait fini par supplanter la représentation réaliste. Le premier pas conduisant d'une représentation du roi-ktitor vers celle du saint-ktitor est accompli dans le portrait de Dečanski en question, si différent, par exemple, de celui qui figure sur le mur méridional de l'église, ce qui devient surtout évident quand on compare les carnations. Il y aurait lieu, semble-t-il, de signaler ici les paroles de Jean Damascène disant que la vénération des icônes, des saints et de leurs reliques s'explique par la croyance dans la divinisation de la matière. Les Serbes instruits du Moyen âge connaissaient bien la théorie de Damascène définissant la beauté du prototype. Le savant Domentijan, biographe des Némanjić, écrivait, au XIII[e] siècle, que saint Siméon Nemanja, saint Sava et Stefan le Premier Couronné étaient préfigurés dans le ciel, dès leur vivant, car, comme l'apôtre Paul le disait dans son Premier épître à Timothée (III, 13): „ceux qui remplissent bien leur ministère, s'acquièrent un rang honorable". Pour l'higoumène Arsenije et son entourage, Dečanski appartient aux „antefigurati" et comme il avait bâti une église magnifique, il a bien rempli son ministère et s'est acquis un rang honorable,

en méritant par là même que son portrait figurât devant le sanctuaire et le Christ.

Le transfert des reliques de Dečanski dans la châsse placée devant le sanctuaire et, en même temps, l'exécution, de son portrait individuel, ont fait de Dečani un lieu de pèlerinage, tout comme Studenica l'avait été au début du XIII[e] siècle, lorsque la myrrhe coula du sépulcre de Nemanja et que l'on fit exécuter son portrait posthume. Le raport déjà nettement défini entre ces deux édifices, – le monastère Studenica de Nemanja et le monastère Dečani de Dečanski – rapport touchant plutôt au fond qu'à la forme, est confirmé aussi par l'imitation en matière de création du culte de „saint ktitor". Tout cela n'était qu'un reflet des conceptions qui régnaient vers le milieu du XIV[e] siècle, au moment où la décoration picturale de l'église marquait la dernière étape dans la construction du monastère Dečani.

О првобитном изгледу српске иконе светог Николе у Барију

Када је својевремено писао своју докторску дисертацију о Портретима српских владара у средњем веку, Светозар Радојчић[1] је са пуно разлога, укључио у разматрање и портрете са српске иконе светог Николе из Барија, углавном се ослањајући на Ивана Кукуљевића Сакцинског[2] и његове наводе из познатог описа цркве Светог Николе у Барију Антонија Беатила.[3] Касније, у више наврата Радојчић[4] се враћао српским иконама из Барија и посебно оној сачуваној, за коју је истицао како је „потамнела и прекривена ретушима и сребрним оковом, да се о њој не може ништа одређено рећи".[5] Ипак, у својим кратким белешкама, пре свега по прегледима, упуштао се он у идентификовање представљених личности понављајући закључке Ђурђа Бошковића[6], да је овде реч о представама Стефана Дечанског и „вероватно престолонаследника Душана".[7] То је било прилично тешко проверити, нарочито због чињенице да су писани подаци о српским иконама из Барија, настајали у италијанској средини током прве половине XVII столећа, имали сасвим

---

1 С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934, 29.

2 I. Kukuljević Sakcinski, *Izvestije o putovanju kroz Dalmaciju u Napulj i Rim, s osobitim obzirom na slavensku književnost, umjetnost i starine*, Arkiv za povjestnicu jugoslavensku IV, U Zagrebu 1857, 349–351.

3 A. Beatillo, *Historia della vita di San Nicola*, Napoli 1620.

4 С. Радојчић, *Старине Црквеног музеја у Скопљу*, Скопље 1941, 58–59; Id., *Die serbische Ikonenmalerei vom 12 Jahrhundert bis zum Jahre 1459*, Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft V, Graz-Köln 1956, 70 (=Српске иконе од XII века до 1459, Београд 1960, 10); Id., *Geschichte der serbischen Kunst. Von den Anfängen bis zum Ende des Mittelalters*, Berlin 1969, 66, 89 (=Srpska umetnost u srednjem veku, Beograd – Zagreb – Mostar 1982, 85, 117).

5 Id., Geschichte, 89.

6 Ђ. Бошковић, *Икона Дечанског у Барију*, Старинар III, сер. XII, Београд 1937, 55–58.

7 S. Radojčić, *op. cit.*, 89.

одређену намену.[8] Добро упућен у суштину ових проблема Радојчић се тако, слободније речено, клонио расправе о икони светог Николе. Међутим, то не значи да је наша средина оставила ово необично сложено питање по страни. 1966. Вукосава Томић Де Муро[9] учинила је озбиљан напор сабравши на једном месту све податке [redacted] сва мишљења о постојећој икони, али [redacted] оним иконама које су страдале [redacted] закључила да су портрети краља Милутина [redacted] краљице Симониде на сачуваној икони.[10] После овог рада и увек истицане дилеме Милутин или Стефан Дечански, неколико истраживача је изразило своја мишљења[11], са мање или више прихватљивом аргументацијом, мада су сви приметили да је икона пресликана. Игром случаја у години када је В. Томић Де Муро објавила свој први рад, обављено је скидање окова [redacted] чишћење иконе у Италији.[12] Резултати нажалост нису, колико знам, били презентовани ни нашој ни италијанској јавности, све док се 1980. године неким чудом у монографији Умјетничко благо Црне Горе[13] није појавила колор-илустрација иконе без окова! Изненађење је заиста било велико, нарочито због чињенице што су се показали првобитни изглед [redacted] српски натписи који, видећемо, тачно идентификују представљене личности. П. Мијовић до објављивања књиге, изгледа, није видео икону без окова, пошто остаје доследан свом раније изреченом суду да је „сребрни оков из 1325“ и да се на њој види „самосвојство стила которске сликар-

---

8 На пример, натпис краља Милутина из 1319. са рељеф-иконе нашао се, поред А. Беатила, и код Мавра Орбинија и Ивана Томка Мрнавића, М. Орбини, *Краљевство Словена*, Београд 1968, 27–28, 303; ***Живот Светоіа Саве епископа, сина Симеона Стефана краља Рашке од Ивана Томка Мрнавића***, у редакцији В. Чајкановића, Светосавски зборник, 2, Београд 1939, 24–27, 30.

9 В. Томић Де Муро, *Српске иконе у цркви св. Николе у Барију*, Италија, Зборник за ликовне уметности Матице српске 2, Нови Сад 1966, 107–123 (са библиографијом).

10 Ibid., 122.

11 S. Radojčić, *op. cit.*, 89; *Средњовековна уметност у Србији*, Народни музеј — каталог, Београд 1969, 49 (М. Татић); *Antica arte Serba, Roma – Palazzo Venezia, cat. dela mostra*, Roma 1970, 45 (D. Milošević – M. Tatić); В. Томић-Де Муро, *Белешке о икони св. Николе у Барију, Италија*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 6, Нови Сад 1970, 223–225; *Историја Црне Горе*, II, 1, Титоград 1970, 277–280 (П. Мијовић). За оков cf. Б. Радојковић, *Старо српско златарство*, Београд 1962, 33; Id., *Српско златарство XVI–XVII века*, Нови Сад 1966, 27; *Историја примењене уметности код Срба*, I, Београд 1977, 83 (Б. Радојковић).

12 Скидање окова [redacted] чишћење обављено је у Заводу Барија под руководством Ћезаре Франка, за технички извештај cf. G. Cioffari o. p., *The Tsars of Serbia and the Basilica of St. Nicholas in Bari*, Nicolaus 9/1, Bari 1981, 166–167.

13 P. Mijović, *Umjetničko blago Crne Gore*, Beograd – Titograd 1980, сл. 94. По казивању одговорних у Југословенској ревији, издавачу књиге, пошто је штампање обављено у Фиренци у Италији је директно набављен снимак.

ске школе – симбиоза византинизма и романизма“.[14] У два прегледа о иконама Гордана Бабић и Мирјана Татић-Ђурић исто су записале – икону је послао Дечански, а портрети представљају њега и његаву жену, док Јанко Радовановић остаје при закључку који је донела В. Томић Де Муро.[15] Први, озбиљнији покушај да се прочитају историјски натписи и нешто каже о првобитном изгледу учинио је Герардо Ћофари[16], али је њему и осталим италијанским истраживачима после њега – на пример Пина Бели Д'Елија[17] и Марија Стела Кало Маријани[18] – очигледно недостајало боље познавање нашег старог и новог језика, као и познавање нашег споменичког наслеђа.[19] То се одразило и у најновијој каталошкој јединици посвећеној икони светог Николе коју је за каталог изложбе Иконе Апулије и Базиликате од средњег века до сетећента сачинила Мариса Милела Ловекио.[20] Уз изузетно аљкаво изношење основних података – размера, натписи, литература – она нам ипак презентује развој и стање ставова. У ствари, остала су и даље иста питања: ко је од српских владара био представљен на првом слоју, ко је наручио обнову и нов оков и, коначно, на ком терену је настала икона? Та питања су, дакле, и мене потакла да напишем овај краћи прилог, имајући на уму да је наша средина, пре свега, била прозвана да каже своје мишљење.

У опису овакве иконе, поред теме разуме се, треба истаћи и њен формат, који је нажалост код разних аутора другачије навођен. Биће ипак најверодостојнији податак Ђ. Бошковића: висина 187 cm а ширина 113 cm.[21] Без обзира на то колика је њена стварна величина, она се убраја у тзв. велике иконе. Да ли се на њу може применити и српски средњовековни термин Велнкые Нконы, термин који

---

14 P. Mijović, *op. cit.*, легенда уз сл. 94 и стр. 152.

15 К. Вајцман – Г. Алибегашвили – А. Вољскаја – Г. Бабић – М. Хацидакис – М. Алпатов – Т. Воинеску, *Иконе*, Београд 1983, 138 и сл. на стр. 157 (Г. Бабић); M. Tatić-Đurić, *Poznate ikone od XII—XVIII veka*, Beograd 1984, XIV; Ј. Радовановић, *Јединство небеске и земаљске цркве у српском сликарству средњег века или Ликови живих људи на фрескама и иконама средњег века*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 20, Нови Сад 1984, 57.

16 G. Cioffari, *op. cit.*, 160–170.

17 P. Belli D'Elia, *La Basilica di S. Nicola a Bari – Un monumento nel tempo*, Galatina 1985, 135–137, 201–202.

18 *San Nicola di Bari e la sua basilica – Culto, arte, tradizione*, Milano 1987, 103–106 (M. S. Calò Mariani).

19 То се односи пре свега на стилско одређење и аналогије које доноси М. С. Кало Маријани, cf. infra.

20 *Icone di Puglia e Basilicata dal medioevo al settecento*, cat. del mostra, Bari 1988 (M. Millela Lovecchio).

21 Ђ. Бошковић, *op. cit.*, 55.

се односио на престоне иконе старих олтарских преграда[22], заиста је тешко рећи. У српској средини, изгледа, нису стваране иконе оваквих формата, као на пример у Јужној Италији[23], Русији[24], на Кипру[25], и ово би био изузетак. Међутим, када се погледају фреско-иконе светог Николе, често са Христом и Богородицом, по српским црквама може се закључити да су то неретко управо наглашене веће димензије.[26] Све се ово помиње, пошто други познати српски поклон, ватиканска икона светих Петра и Павла са представама српских владара[27], има димензије 73 × 49 cm, што се чини прихватљивије као величина поклона. С друге стране, с обзиром на обнову, односно начин пресликавања, па и оков, поставља се занимљиво питање, да ли је икона у свом првобитном облику била од самог почетка намењена за светилиште у Барију?

Основни иконографски садржај сасвим је уобичајен за представе овог светитеља[28], са неким посебностима о којима ће бити речи (сл. 52). У средини је првобитно била насликана стојећа фигура светог Николе како испред груди десном благосиља, а левом руком придржава јеванђеље. Стајао је можда на јастуку, што је данас из времена обнове. Његова горња одећа представља полиставрион, нешто свечанији него обично; крстови су уоквирени тракама које чине квадратна поља. Уз то, ■ крстови и оквири садрже на ивицама светле, танке линије које су и у дијагоналама крстова. Цео полиставрион је поновљен, али проширен у другом слоју. Светитељ је имао наруквице. Поред ореола, који је много мањег обима од оног из времена обнове, изведена су два тамнија зелена поља на чијим ивицама су две танке светле линије. У њих је унет натпис **стъι Николак**, с тим што је поред светитељевог имена уписана још једна ω (сл. 53).[29] Не разазнаје се место омофора, а вероватно се налазио где ■ овај садашњи. Десно од светог Николе је Христ у попрсју. Запажа се да десном руком држи јеванђеље, а лева му се не види. Одевен је у химатион

22 С. Радојчић, *Старине*, 56–57.

23 *Icone di Puglia e Basilicata*, pass.

24 K. Onaš, *Ruske ikone*, Beograd 1967, 342, 346, сл. 9, 17.

25 *Byzantine Icons from Cyprus*, Benaki Museum, Athens 1976, 52, сл. на стр. 53.

26 И. М. Ђорђевић, *О фреско-иконама код Срба у средњем веку*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 14, Нови Сад 1978, 90–91.

27 М. Татић-Ђурић, *Икона апостола Петра ■ Павла у Ватикану*, Зограф 2, Београд 1967, 11–16.

28 За опис првобитног изгледа cf. G. Cioffari, *op. cit.*, 161, 164–165, нажалост без познавања ситуације.

29 *Рјечник из књижевних старина српских*, написао Ђ. Даничић, II, у Биограду 1863, 160–162 (= Рјечник из књижевних старина, 160–162) износи три облика: **никола**, **николаи**, **николак**. На фрескама постоји још **николае**, нпр. у Ариљу или Дечанима.

који је иштрафиран масом линија, по свему судећи златом. Натпис ИС̄ ХС̄ уписан је на два црвена поља, опет уоквирена са две танке линије. На супротној страни попрсна Богородица држи десном руком крај омофора, док јој је преко леве пребачен. Она је у мафориону, такође иштрафираном, а испод се назире капа. Као код Христа тако ■ код ње ореол је наглашен рељефно у златној основи иконе. Натпис МӢР ѲV̄ смештен је на два црвена поља, уоквирена танким светлим линијама.

Од првобитног изгледа донатора остало је нажалост веома мало. И цртеж колеге Драгомира Тодоровића[30] ■ запажања која се овде излажу можда не одговарају до детаља правом стању, али су довољни да се уоче основни елементи. Историјске личности биле су насликане уз скуте светог Николе како клече, благо погнуте, са испруженим, подигнутим рукама у ставу молитве. Назиру им се ореоле, истог обима као и код Христа ■ Богородице, а код десне запажа се куполаста, нешто сабијенија круна. Обе фигуре су својим задњим делом и ногама делимично излазиле из унутрашње осликане површине иконе, што је нарочито видљиво код леве личности. Тешко је говорити о њиховој одећи, али ако је судити по траговима код леве особе, биће да су биле у дивитисионима са тањим бисерним рубовима. Уз то, као да су имали лоросе. Нешто одређеније сме се рећи о сачуваним деловима натписа, који су такође били исписани на црвеним пољима, лево и десно од бокова светог Николе. Лево је био натпис у четири реда. На крају трећег реда запажамо С и једну дебљу усправну линију која може бити део разних слова, или нека лигатура. Наиме, ово слово личи на В, али ће, ако се упореди са истим словом из другог натписа, то пре бити лигатура састављена од Р и Ь. У последњем роду, на крају натписа пише ꙅЄМЛЄ и то тако што је мало Л стављено изнад М, а Є везано за М.[31] Друго црвено поље садржи пет редова. Први ред почиње са СТ и јасно се види да овде нема титле.[32] У другом је почетак В. Најзагонетније је прво слово четвртог реда. Оно је сачињено од једне дебље ■ једне нешто тање линије, која у доњем делу делимично излази из реда ■ у горњом не иде до краја реда, и испод ореола личности из времена обнове, помаља се крај треће линије. На први поглед реч је о слову М, мада би

[30] Дугујем пријатељску захвалност колеги Тодоровићу на укупном труду, а нарочито за његова драгоцена запажања око изгледа историјских личности.

[31] Начин исписивања ове речи упозорава на чињеницу да се због малог простора ■ приличног броја словних знакова могу очекивати различите комбинације скраћивања и грађења лигатура, што је потекло пре свега од традиције потписа у повељама

[32] Исто мисли и G. Cioffari, *op. cit.*, 165.

се могло помишљати и на щ, како то запажа Г. Ћофари.[33] Ово друго читање чини се нешто спорнијим, пошто у последњем реду имамо Ш са све три једнаке усправне линије, слово веће него ово из трећег реда. Четврти ред почиње са СН[34] после којих долази још једно слово од кога се види само доњи крај једне усправне линије, слово за које верујемо да је било Ь. Коначно, у петом реду је почетак **ОШѦ**, након којих *йосебно* стоји једна усправна дебела линија, што ће највероватније бити Г, јер да је Т[35] требало би очекивати наставак речи. Мисли се, дакако, на **ТРЕТИЕГО**[36] или **ТРЕТИИГО**[37] и овде то није случај. На крају овог реда назиру се још нека слова које Ћофари чита као **ONI**[38] а ми предлажемо **ѦНѦ**.

Прегледајући писане изворе и натписе на фрескама у којима се наводе титуле српских владара, овај други натпис је лакше реконструисати. Због недоумице око првог слова из трећег реда – щ или М – дајемо два могућа читања:

ст(ефань)	ст(ефань)
в(ь ха ва просве)	в(ь ха ва)
щ(ены младыи краль)	м(ладыи краль)
снь (крала оур)	снь (крала оур)
оша г (стеф)ана[39]	

[33] Ibid., 165.

[34] G. Cioffari, *op. cit.*, 165 није запазио титулу, вероватно због непознавања нашег старог правописа.

[35] По G. Cioffari, *op. cit.*, 165 то изгледа као Т али му се чини да није „Трећи" „because at that time numerals were indicated by letters".

[36] Овако је исклесано у задужбини Дечанског у дабарској епископији Светог Николе у Бањи, cf. В. С. Јовановић, *О једном ктиторском натпису у манастиру Бањи*, Зограф 4, Београд 1972, 32–33, сл. 1–2.

[37] *Рјечник из књижевних старина*, III, 305.

[38] G. Cioffari, *op. cit.*, 165, 169–170, по коме су ово делови имена „Симонида", па му је и крајњи закључак да је ова икона са краљем Милутином и краљицом Симонидом.

[39] Епитет просвѣштеныи среће се код Стефана Дечаноког; нпр. у Дечанској повељи он сам за себе каже да га је архиепископ Никодим заједно са сином Душаном венчао да се зове богом помилованыи и богомь просвѣштеныи краль оурошь третьи *Законски споменици српских држава средњега века*, прикупио и уредио С. Новаковић, у Београду 1912, 646 (=Законски споменици, 646); П. Ивић – М. Грковић, *Дечанске хрисовуље*, Нови Сад 1976, 61 (ДХ I), 74 (ДХ II). Касније ће у дечанском сликарству два пута бити овако назван: у натпису на западном зиду наоса, изнад улаза, cf. Г. Суботић, *Прилоī хронолоīији дечанскоī зидноī сликарства*, Зборник радова Византолошког института XX, Београд 1981, 125, и уз портрет поред олтарске преграде, И. М. Ђорђевић, *Представа Стефана Дечанскоī уз олтарску преīраду у Дечанима*, Саопштења XV, Београд 1983, 35–43, где се после скидања новијег иконостаса коначно може прочитати с(ве)ты кра(ль) в(ого)мь просвѣщеныи стефань ȣрош(ь) ·г· хти(то)рь с(ве)т(аго х)рама (сег)о, по читању колеге Драгана Војводића

ОША Г҃ (СТЕФ)АНА.[40]

Можда ова реконструкција не показује право стање до детаља, али то је био основни смисао текста натписа, пре свега због почетка СТ без титле, СN са титлом ■ генитива (ОУР)ОША Г. Дакле, овде је првобитно насликано попрсје младог краља Душана. Овај закључак, опет, унеколико нуди решење за други натпис на чијем је крају свакако писало ... срь(вскые ■ поморьскіе) землє[41], док би испред могло да стоји нешто као стефань оурошь г вмь просвѣщеы краль все .. .[42] На овом месту било је исписано име ■ титула краља Стефана Дечанског и у то треба заиста веровати.

Шта се, коначно, може чинити необичним ■ посебним на првом изгледу српске иконе светог Николе у Барију. Светитељ је дат у полиставриону, и то је јединствен пример његовог представљања у иконопису[43], нарочито због иконографије произашле из чувене легенде да му Христ ■ Богородица враћају јеванђеље ■ омофор, знаке епископског достојанетва.[44] С друге стране, када је сликан као издвојена фигура у фреско-сликарству, он је сасвим ретко представљен у полиставриону[45], што је по правилу његова одећа када учествује у Служењу архијереја. Неком је, дакле, било јако стало да светитеља прикаже у полиставриону са посебно уоквиреним крстовима, чега је опет било у зидном сликарству. Истра-

---

коме срдачно захваљујем на увиду у његову грађу. И Душан има исти епитет, нпр. у Арханђеловској повељи, cf. Законски споменици, 682.

40 За Душана са титулом „млади крал." наводимо повељу цркви Богородице Љевишке (1326). ■ сь възлюблѣнимь моимь сыномь младимь кралемь стефаномь, *Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија*, III, Скопје 1980, 262, и запис дабарског епископа Николе (1329). сына своего богомь дарованнога стефана нарече да е младыи по немь краль. *Стари српски записи и натписи*, сакупио их и средио Љ. Стојановић, I, Београд 1902, бр. 55 (=Стари српски записи и натписи, I, 55).

41 Може бити као и Жичи, Б. Живковић, *Жича. Цртежи фресака*, Београд 1985, 41.

42 Cf. нашу нап. 39.

43 Додуше постоји једна синајска икона из сред. XIII в., „рад француског сликара" на којој је у друштву Мојсија, Илије пред Богородицом са Христом и свети Никола у полиставриону, cf. К. Вајцман etc., *op. cit.*, 203, сл. на стр. 217. Да ово није била нека специфична симбиоза Истока и Запада говори икона светог Николе из цркве Свете Маргарете у Бишеље, данас у Пинакотеци у Барију, на којој је светитељ у фелону са омофором, cf. *Icone di Puglia e Basilicata*, 122–123, Tav. 25.

44 Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982, 11, 103–104.

45 Нпр. у Дечанима, cf. В. Р. Петковић – Ђ. Бошковић, *Манастир Дечани*, Београд 1941, Pl. CXXXII.

живања Кристофера Валтера[46] о употреби полиставриона односе се пре свега, кад је реч о ликовним представама, на споменике XI ■ XII века, те се не могу применити на већ устаљене појаве XIV столећа. Међутим, занимљиво је запажање да црквени писци истичу како је полиставрион намењен поглаварима угледнијих црквених организација, за митрополите или чак само за патријархе Цариграда.[47]

Посебан проблем, више техничке природе, представљају поља зелена и црвена, у која се уписују натписи. По свом облику она упућују на помисао да је икона светог Николе од свог почетка била припремана за окивање[48], било да ова поља буду под оковом или слободна. Немамо неки шири увид у извештаје скидања окова који су из времена осликавања појединих икона, али нам пример новгородске иконе светих Бориса и Глеба, данас у Кијеву[49], говори у прилог оваквог закључивања. Остало је било сасвим уобичајено – и ставови Христа[50] и Богородице[51], став светог Николе[52], натписи, портрети.[53]

Тема овог рада није прва обнова иконе, али јој се треба посветити, пре свега због портрета српских владара и потврде претходног закључка. Међутим, пре овог хтео бих да истакнем како

---

46 Ch. Walter, *op. cit.*, 14–16.

47 Ibid., 14.

48 Танке линије оквира као да имитирају искуцане плочице са натписима на оковима.

49 K. Onaš, *op. cit.*, сл. 20.

50 За Христа који десном пружа јеванђеље, cf. нпр. икону са Синаја, К. Вајцман etc., *op. cit.*, сл. на стр. 67, ■ фреско-икону из Светих Апостола у Пећи, В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, т. XXXI.

51 За држање омофора cf. нпр. синајску икону, K. Weitzmann, *The Icon*, London 1978, Pl. 33, ■ фреско-икону из Богородице Љевишке, Д. Панић – Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975, сл. на стр. 131.

52 За држање руку светог Николе cf. нпр. икону из Охрида, В. Ј. Ђурић, *Иконе из Југославије*, Београд 1961, т. XXXIII.

53 По ономе што се данас може разазнати испод новог слоја најближи ставовима Дечанског и Душана су донатор на мозаичкој икони светог Јована Претече из Цариградске патријаршије (XII в.), К. Вајцман etc., *op. cit.*, сл. на стр. 52, ■ велики примикирије Јован на икони Христа Пантократора из Ермитажа (1363), А. В. Банк, *Византийское искусство*, Ленинград – Москва 1966, т. 265–266. Нешто погнутија је деспотица Марија Палеологина на реликвијару из Куенке (1375–1384), K. Weitzmann – M. Chatzidakis – S. Radojčić, *Die Ikonen*, Herrsching 1977, т. на стр. 188, и на диптиху из Метеора (1375–1384), П. Мијовић, *О иконама с портретима Томе Прељубовића ■ Марије Палеологове*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 2, Нови Сад 1966, сл. 3. Треба поменути ■ непознату монахињу из Беле цркве Каранске која се моли пред фреско-иконом Богородице Тројеручице (око 1340), С. Мандић, *Ктиторка из Беле цркве каранске*, Старинар н. с. IX–X, Београд 1959, 223–225; Ј. Радовановић, *op. cit.*, 57.

је А. Беатило једину нашу сачувану икону из Барија детаљно описао још 1620. године и нема сумње шта се у Барију затекло почетком XVII столећа.[54] Пошто је оков по свему судећи био планиран када ■ ново осликавање, треба се њему прво окренути. Основни закључак Бојане Радојковић[55] је да се оков може везати за оков охридске иконе коју је поручио охридски архиепископ Никола, како је то установио Војислав J. Ђурић[56]; он је саопштио да је охридски оков изведен у „духу западњачких романо-готичких стилских схватања“[57], што се у потпуности поклапало са констатацијама Б. Радојковић о икони из Барија. За нас је, опет, значајан и више пута истицан и коментарисан податак који је први запазио Ђ. Бошковић још 1937.[58] Он је, наиме, приметио да доњи рам окова има на средини кружну плочицу са натписом ТРЕТИ[59], ■ то се мора односити на Стефана, Дечанског, који сам у повељи манастиру Дечанима (1330) казује како га је архиепископ Никодим 6. јануара 1322. „венчао“ да се зове **стефанъ богомъ помилованыи и богомъ просвѣщеныи краль оурошь третыи.**[60] Ђ. Бошковић зна да се „краљ обично означује као ОУРОШ Г“ али и то да се на новцу налази и „Стефан Урош краљ Трећи“.[61] Овај податак заслужује проверу, како у повељама и записима, тако и у натписима по црквама. На дечанским фрескама Стефан Дечански је увек обележен са ·Г а ту је главнина његових колико-толико аутентичних портрета.[62] Само у по неком примеру у повељама он је ТРЕТЬИ или ТРЕТНН[63], али никад у потпису.[64] По запису Шишатовачког апостола

[54] В. Томић Де Муро, *op. cit.*, 112–113. Беатило наводи да су овде насликани „краљ Урош“ и „краљица Јелена“ што је касније доводило до забуне. Цео опис је тачан, једино се мало претерује у димензијама – висина седам педаља, ширина четири. Наша рачуница казује да би у том случају педаљ износио нешто мање од 28 cm. По М. Влајинац, *Речник наших старих мера*, IV, Београд 1974, 707 „осредња дуж педи је ... највише око 22–23 cm.“.

[55] Б. Радојковић, *Старо српско златарство*, 33.

[56] В. J. Ђурић, *op. cit.*, 87.

[57] Ibid., 26.

[58] Ђ. Бошковић, *op. cit.*, 56–57, сл. 2.

[59] Од заиста великог броја натписа на оковима као најближу паралелу натпису ТРЕТН наводимо оков ватопедске иконе светих Петра и Павла, на којој је на истом месту плочица са натписом Андроника II Палеолога, cf. W. Felicetti-Liebenfels, *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei*, Olten-Lausanne 1956, 85, Taf. 105.

[60] *Законски споменици*, 646.

[61] Ђ. Бошковић, *op. cit.*, 57.

[62] Г. Суботић, *op. cit.*, 114, 125–126.

[63] *Законски споменици*, 646, 653.

[64] Ст. Станојевић, *Студије о српској дипломатици. XIII Потпис*, Глас СКА CVI, Сремски Карловци 1923, 39, наводи да се Дечански у Дечанској повељи

(1324) књига је писана у дане благородног краља Стефана Уроша **ТРЕТИЮГО**.[65] Сасвим занимљиво, једна га његова задужбина стално истиче као „Трећег". Реч је о епископском седишту, цркви Светог Николе у Дабру коју је око 1329. обновио Дечански заједно са Душаном, уз учешће тадашњег дабарског епископа Николе.[66] Аутентични су свечани оснивачки камени натпис у цркви Светог Николе[67] и запису јеванђељу епископа Николе[68], а по њима су потоњи обновитељи ове задужбине из 1571. у натпису[69] и уз нови портрет исписали опет исто **ТРЕТИИ**.[70] Дакле, и по плочици на окову иконе светог Николе из Барија, јединој сачуваној, биће да је старија особа са раздељеном брадом Стефан Дечански. То је својевремено навело Ђ. Бошковића да потражи паралелу за овај портрет и наишао га је у лику Дечанског изнад портала у припрати Дечана: „видимо исто широко лице, исти нешто повијенији нос; крупне, по мало буљаве очи, тамну, раздвојену, зашиљену браду и таласасту косу, спуштену низ рамена".[71] По нама икони из Барија још је ближи свети Стефан Дечански, представа постављена испред олтарске преграде у Дечанима.[72] С друге стране, покушавајући да идентификује млађу особу, Бошковић се због младости, али и облика круне, која стварно одговара круни Дечанског, определио за Душана као „савладара".[73] Овде треба приметити да је Душанова круна[74] са портрета изнад дечанског портала највише налик крунама из обнове иконе у Барију. Уз то, сачуване круне српских краљица су отворене, те се тако све више показује да је Бошковић био на

потписао као ТРЕТН, што стоји само у најмлађој верзији (ДХ III) која је издата у Душаново време. У прве две верзије (ДХ I и II) Дечански је потписан са г· cf. П. Ивић – М. Грковић, *op. cit.*, 69, 138, 278, таб. II, IV. Иначе, Душан помиње у повељама да је син краља Оүроша Трєтига, cf. *Monumenta serbica*, ed. Fr. Miklosich, Wien 1858, 115, 121.

65 *Стари српски записи и натписи*, I, 54.

66 М. Шакота, *Прилози познавању манастира Бање код Прибоја*, Саопштења IX, Београд 1970, 19–33; В. С. Јовановић, *op. cit.*, 27–34; М. Шакота, *Ризница манастира Бање код Прибоја*, Београд 1981, 15; С. Ђурић, *Првобитни живопис у цркви св. Николе у Бањи код Прибоја*, Саопштења XVI, Београд 1984, 88–90.

67 В. С. Јовановић, *op. cit.*, 32, сл. 1–2.

68 *Стари српски записи и натписи*, I, 55.

69 *Стари српски записи и натписи*, III, 4935.

70 С. Радојчић, *Портрети*, 45.

71 Ђ. Бошковић, *op. cit.*, 57.

72 И. М. Ђорђевић op. cit., сл. 1.

73 Ђ. Бошковић, op. cit., 58.

74 Ова круна као и она Дечанског су делимично пресликане, cf. В. Р. Петковић – Ђ. Бошковић, op. cit., Pl. LXXIV.

правом трагу када је помишљао да су садашњи портрети на икони представе Стефана Дечанског и његовог сина младог краља Душана, што је, показали смо, било и у првој верзији ове иконе. Једино што су обновитељи, уз друге измене (нова, већа глава и нови ставови руку светог Николе, нова попрсја Христа и Богородице), сада поставили донаторе као стојеће фигуре (сл. 55). У детаљнију анализу не бих улазио, пошто се чини да она неће дати неке нове резултате, мада треба рећи да се код одеће и круна у другом слоју ишло на извесно сажимање уобичајено богате форме српског владарског костима. То се десило, уосталом, већ у дечанском сликарству – изнад портала[75] и испред олтарске преграде[76] – као год и у првом слоју иконе.

Остало је питање хронологије и места како првог, тако и другог слоја иконе из Барија. Као што се из историјских натписа да видети, икона је првобитно насликана у периоду од проглашења Душана за наследника престола (6. јануар 1322)[77] до његовог преузимања трона (1331). Ако је веровати изгледу Душана из времена обнове, уз претпоставку да се понавља права старосна доб, биће да је икона из средине владавине Стефана Дечанског. У сваком случају, изгледа да није био већи временски размак између првог и другог осликавања, или се бар може констатовати да су обновитељи пазили да тачно пренесу портрете српских владара.[78] Када је заиста обављено ново осликавање, тешко је рећи? Међутим, мислим да се све одиграло у српској средини,[79] о чему говори пре свега оков, најближи охридској икони светог Николе архиепископа Николе, оков који је одредио нову иконографију, по овоме су-

---

75 Cf. нашу нап. 74.

76 Cf. нашу нап. 72.

77 Законски споменици, 645, cf. M. Ivković, Ustanova „mladog kralja" u srednjovekovnoj Srbiji, Историјски гласник 3–4, Београд 1957, 76; cf. нашу нап. 40.

78 Исто се може сматрати за Душанов портрет у цркви Светог Николе Дабарског, cf. М. Шакота, op. cit., сл. 2.

79 По мом мишљењу треба искључити Јужну Италију, пошто се тамо ради о симбиози романо-готичко-византијског стила, cf. Icone di Puglia e Basilicata, pass. Ако се већ тражи наш став у атрибуцији, онда то свакако неће бити Студеница или Грачаница, како то види M. S. Calò Mariani, op. cit., 106, већ за првобитну Богородицу предлажемо као аналогију светитељке из Богородичине цркве у Мушутишту (око 1320), В. Ј. Ђурић, *Непознати споменици српског средњовековног сликарства у Метохији – I*, Старине Косова и Метохије II–III, Приштина 1963, сл. 2 и 6. Међу архијерејима из Поклоњења дабарског Светог Николе (1329), опет наћи ћемо ликовни поступак који је примењен на новој глави светог Николе у Барију: фини прелази, благе сенке, детаљно сликани брада и коса, уопште наклоњеност детаљнијој обради која је ближа иконопису.

дећи са већ оформљеном намером да се икона пошаље као поклон у Бари. Док не дође до могућих, нових открића поузданијих података, претпоставке о обновитељима и дародавцу остају ипак у домену хипотеза.[80]

---

[80] Прва, веома привлачна претпоставка, на којој је П. Мијовић, cf. *Историја Црне Горе*, II, 1, 279–280, заснивао своје датовање односи се на добро познати податак из 1325. из напуљског архива по коме је требало из Барија у Србију краљу Урошу послати неког, јер краљ жели да обдари цркву светог Николе. Уз то, M. S. Calò Mariaini, *op. cit.*, 106 пита се није ли управо тада Дечански наредио да се икона преслика и да се замене ликови његових родитеља.

ÜBER DAS URSPRÜNGLICHEN AUSSEHEN DER IKONE VON DEM HEILIGEN NIKOLAUS BARI

Die Erforschungen der bekannten serbischen Ikone von dem heiligen Nikolaus aus waren ziemlich lange durch die Tatsache erschwert, dass sie einen Beschlag hat und die Übermalungen sichtbar sind. Obwohl schon 1966 das Abnehmen der Fassung und das Reinigen durchgeführt wurden, sind in der ausländischen sowie in unserer Historiographie keine ausführlicheren Erklärungen des ursprünglichen Aussehens der Ikone gegeben. Es bleiben auch weiter die Fragen: wer seien die dargestellten histoirischen Persönlichkeiten und wann sei die Ikone entstanden? Wir haben durch das aufmerksame Beobachten festgestellt, dass die Stifter kniend und mit gehobenen Händen betend gemalt wurden; sie waren in Herrscherstrachten mit geschlossenen kuppelartigen Kronen bekleidet. Auf zwei getrennt eingefassten Feldern waren die Namen und die Titeln geschrieben. Unter der Aureol und dem Kopf der jüngeren Person aus der Zeit der Wiederherstellung kann man lesen, dass es sich um „Stefan, den Sohn von Uroš des Dritten" – den jungen König Dušan handelt. Diesem Beschluss nach folgt, dass der Herrscher auf der linken Seite Uroš der Dritte von Dečane war, was die Wiederherstellung mit der Gestalt (nach seinen Bildnissen in Dečani) und mit der Aufschrift auf der Fassung (der Dritte) bestätigt hat. Da bei Dušan die kuppelartige Krone in beiden Fällen sichtbar ist, wird die Möglichkeit ausgeschlossen, dass es sich um eine der serbischen Königinen handelt, deren Kronen offen sind. Dem Aufschrift über dem jungen Dušan nach soll die erste Schicht von 1322 bis 1331, am wahrscheinlichsten in der Zeit gegen 1325, datiert werden. Endlich haben wir beschlossen, dass die Ikone des heiligen Nikolaus in Serbien entstanden und wiederhergestellt ist; dem Stil nach entspricht die erste Schicht den Fresken in Mušutište (gegen 1320), während die zweite den Fresken des heiligen Nikolaus Dabarski (1329) am nähesten ist.

Свети Симеон Немања као Нови Јоасаф

Откако су 1933. године откривени портрети Немањића у јужном параклису спољашње припрате Богородичине цркве у Студеници, није престало интересовање за ову за Србе необично важну сликарску целину. Прве резултате саопштили су у часопису Старинар Сергеј Смирнов и Ђурђе Бошковић[1] и то, наглашавам, по казивању Бранка Поповића ■ на основу цртежа који су направили сликари, вероватно Руси, за потребе збирке Управе тадашњег српског двора.[2] Смирнов и Бошковић су у ствари отворили дискусију, која траје до данас, о ктитору припрате ■ наручиоцу фресака овога параклиса; питајући се да ли је то био краљ Радослав или можда његов наследник краљ Владислав, они су се благо определили за првог.[3] Не бих се овом приликом упуштао у наведену расправу али сматрам да су ближи истини они истраживачи који су овде као ктитора видели краља Радослава, без обзира на то што он можда у тренутку стварања декорације није био на челу српске државе.[4]

---

1 С. Смирнов – Ђ. Бошковић, *Најновији археолошки проналасци. Необјављене фреске XIII века у ризници манастира Студенице*, Старинар, III, сер. VIII–IX, Београд 1933, 345–346.

2 *Ibid.*, 346, сл. 9.

3 *Ibid.*, 343.

4 Датовањем фресака и идентификацијом ктитора посебно су се бавили С. Смирнов – Ђ. Бошковић, *op. cit.*, 336–347; С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934, 17; С. Мандић, *Два прилога о фрескама студеничке спољне припрате, I – Ана ■ Радослав*, Зборник за ликовне уметности 2, Нови Сад 1966, 89–95; Р. Николић, *Ко је ктитор припрате Богородичине цркве у Студеници*, Саопштења XIII, Београд 1981, 51–66; ■ Бранислав Тодић in М. Кашанин – М. Чанак-Медић – Ј. Максимовић – Б. Тодић – М. Шакота, *Манастир Студеница*, Београд 1986, 174–175 (= М. Кашанин etc., *Манастир Студеница*), који је врло добро закључио: „Сва ова мишљења која се споре око ктитора и године сликања фресака почивају на озбиљним разлозима, али и на недовољно прецизним подацима који би их поткрепили, као, на пример, тачни датуми Радослављевог напуштања краљевског престо-

Уз то, мислим да је ово у сваком погледу монументално ктиторско дело било извођено под будним оком архиепископа Саве, који је без сумње и идејни творац сликаног програма посвећеног родоначелнику Немањићке династије – светом Симеону Немањи.[5]

ла и ступање Арсенијево на архиепископску столицу, садржај титуле уз ктитора, изглед његових инсигнија итд."
Овај живопис, сматра се, морао је настати до смрти светог Саве – 14. јануара 1236, а после његовог напуштања архиепископског трона 1233. или 1234. године. С обзиром на чињеницу да је сликање обављено само током летњих месеци и да је по свему судећи Сава препустио трон наследнику Арсенију после абдикације краља Радослава, која се одиграла од 1. септембра 1233. до 4. фебруара 1234, cf. *Историја српског народа*, I, Београд 1981, 308–314 (Б. Ферјанчић), треба веровати да су ове фреске настале од касне јесени 1233. до касне јесени 1235. године. Уз то, не смемо заборавити време потребно за градњу припрате, као и период од једне до две године намењен за слегање зидова пре живописања. Сви ови подаци јасно казују да је ово Радослављева задужбина, започета у првим годинама четврте деценије XIII столећа. Ово су имали на уму још С. Смирнов – Ђ. Бошковић, *op. cit.*, 343, што је прихватио и Б. Тодић in М. Кашанин etc., *op. cit.*, 175 који је претпоставио да су припрате Жиче, Милешеве и Студенице „настале између 1229. и 1233/1234, односно између првог и другог Савиног боравка у Палестини". Већина истраживача није запазила круну–венац са препендулијама на глави ктитора Радослава, те је закључила да су ове фреске настале после његове абдикације, што може али не мора одговарати следу догађаја. О томе cf. С. Мандић, *op. cit.*, 92–95; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 193; М. Чанак-Медић, in М. Кашанин etc., *op. cit.*, 73–74. За круну–венац на глави краља Радослава cf. infra.

5 Већ је закључено да је циклус светог Симеона Немање у горњој зони параклиса урађен на основу два списа светог Саве – према Житију и Служби светог Симеона Немање, cf. В. Ј. Ђурић, *Историјске композиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне паралеле – I*, Зборник радова Византолошког института VIII/2, Београд 1964, 72–90. У том смислу, чини се да је Б. Тодић in М. Кашанин etc., *op. cit.*, 175 добро осетио општу ситуацију при настајању ових фресака: „...без Савиног присуства биће веома тешко објаснити и разумети декорацију јужног параклиса". Коначно, треба поменути и непознатог монаха, насликаног у клечећем ставу испод светог Симеона Немање, монаха који је извесно неком својом заслугом остварио тзв. „ритуално ктиторско право" на портрет. Судећи по портрету Крушевског (Добрунског) игумана Ефросима cf. V. R. Petković, *La peinture serbe du Moyen âge*, II, Beograd 1934, Pl. CLXXX, или портретима прва два игумана Дечана – Арсенија и Данила, cf. В. Р. Петковић – Ђ. Бошковић, *Манастир Дечани*, II, Београд 1941, 1, 23, 27. Pl. CII, CXLVII, CLXI (В. Р. Петковић) и И. М. Ђорђевић, *Представа Стефана Дечанског уз олтарску преграду у Дечанима*, Саопштења XV, Београд 1983, 38–41, сл. 2 или портрету игумана Макарија у Матеичу, cf. Н. Л. Окуњев, *Грађа за историју српске уметности*. 2. Цркве Свете Богородице – Матеич, Гласник Скопског научног друштва VII–VIII, Скопље 1930, 113, сл. 17–18, као год у ктиторским натписима истицаним именима игумана Антонија и Вењамина у Старом Нагоричину, cf. П. Миљковић-Пепек, *Делото на зографите Михаило и Еутихиј*, Скопје 1967, 57, сл. 11–12, или заслугама студеничког игумана Јована у Краљевој цркви, cf. Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници*, Београд 1987, 21–22, сл. 5, да по-

Данас нисмо у стању да докучимо каквим су се техничким средствима служили сликари ангажовани од Управе српског двора 1933. године, односно не знамо у каквом су стању били тада портрети Немањића. Ипак, по старим фотографијама Габријела Мијеа, снимцима који су начињени 1934. или 1935, објављеним тек 1954. године[6], јасно се да видети да на цртежу публикованом од Смирнова и Бошковића недостаје један важан детаљ који одређује суштину ове историјске слике. Реч је о венцу–круни који је не само на глави краља Стефана Првовечаног као монаха, како је на поменутом цртежу, већ и на глави светог Симеона Немање. Притом не смемо заборавити да је недавно запажено како и ктитор Радослав на глави носи исти венац.[7] Због свега, игледа ми да је недостатак венаца у првом и до данас једино објављеном цртежу поворке Немањића из јужног студеничког параклиса, изазвао, уз приличан број недоумица и резерви, и одсуство правог тумачења светитељске слике Симеона Немање. Колико ми је познато, једино су Радомир Николић и Срђан Ђурић забележили венац код светог Симеона Немање. Први је саопштио да „златни венац око главе светог Симеона Немање нема препендулије“ и да „он не може да их има, јер није био краљ, већ само велики жупан“.[8] Срђан Ђурић је, с друге стране, у приказу једне од монографија о Студеници

менем само српске примере, може се претпоставити да је у јужном параклису Радослављеве припрате осликан савремени студенички игуман. Био је то по свему судећи, Спиридон, нарочито ако се прихвати мишљење да му је Сава упутио посланицу са свог другог путовања у Свету земљу. И други истраживачи, додуше само узгред, износе претпоставку да би то могао бити студенички игуман.

[6] G. Millet – A. Frolow, *La peinture du Moyen âge en, Yougoslavie*, I, Paris 1954, Pl. 47, 1.

[7] Овај податак је Р. Николићу, *op. cit.*, 64 послужио да закључи да је ктитор живописа у ствари краљ Владислав, што се чини мање вероватним. Наша провера потврђује да је на глави ктитора такође био венац са препендулијама, што је ■ резултат истраживања колеге Драгомира Тодоровића који се овим портретима бавио у оквиру теме „Портрети Срба у средњем веку“, теме која је део дугогодишњег истраживања Института за историју уметности у Београду. Дугујем пријатељску захвалност Д. Тодоровићу на уступљеном податку. На овом месту треба упозорити да је поуздано утврђена круна–венац код екс-краља Радослава изгледа у складу са правилима понашања на српском двору, јер се поштовало једном освојено право на круну ■ то право није било везано само за актуелног владара земље. Наводимо, додуше по много чему специфичан случај, краља Драгутина који носи круну и после напуштања српског владарског трона, како је насликан два пута у Ђурђевим ступовима и потом у цркви Светог Ахилија у Ариљу, cf. G. Millet – A. Frolow, *op. cit.*, Pl. 30,3 (за припрату Ђурђевих ступова); Д. Милошевић – J. Нешковић, *Ђурђеви ступови у Старом Расу*, Београд 1983, сл. 32 (за Драгутинову капелу у Ђурђевим ступовима); С. Петковић, *Ариље*, Београд 1965, сл. 1–2 (за Ариље).

[8] Р. Николић, *op. cit.*, 64.

изнео став од кога полази и овај рад. Наиме, приметивши да у монографији није „пронађена права оцена за необичан лик Стефана Немање са круном преко великосхимничке скуфије", за лик који је урађен 1568. на јужном зиду западног травеја наоса Богородичине цркве (сл. 56), он је заиста врло суптилно осетио: „Нема сумње да је родоначелничко место Симеона Немање у свести људи тога времена имало посебну улогу, поготово ширењем недавно пробуђене националне свести после обнове Пећке патријаршије 1557, али је првобитни лик Немањин 1208/1209. вероватно исто тако носио круну уз монашку одећу, онако како је сликан Јоасаф 1208/1209. или како су сликани Немања и Првовенчани у капели Радослављеве припрате око 1235. године".[9] Овим својим, усуђујем се рећи, закључком Срђан Ђурић је уједно упозорио на недостатак главног и јединог рада посвећеног српским владарима као новим Јоасафима, рада који је написао и 1985. у париском часопису *Cahiers archéologiques* објавио Војислав Ј. Ђурић.[10] Овај угледни научник је, опет, у јужном параклису студеничке спољашње припрате видео само Стефана Првовенчаног као могућег новог Јоасафа[11], док први и главни модел свим Немањићима, и не само њима, светог Симеона Немању није уопште узео у разматрање. Иначе, његов основни став о „иконографској асоцијацији"[12], односно ликовном приближавању мање познатог светитеља много познатијем и чувенијем, има јасну потврду не само у тумачењу нових Јоасафа православног света, већ ■ у разумевању других новонасталих Божијих угодника. Коначно, нека ми је дозвољено да поменем и мој скромни допринос овој теми. Покушавајући да одгонетнем порекло текстова на свицима светих Варлаама и Јоасафа у поткуполном простору студеничког храма (сл. 57 ■ 58), записао сам „да је свети Сава по сопственој жељи тражио да се на угледном месту, уз Богородицу „Студеничку", насликају преподобни Варлаам и Јоасаф, за које га је везивала слична судбина, али је, с друге стране, кроз текстове њихових свитака помишљао и на свога оца, такође преподобног, светог Симеона Немању".[13] Имајући све ово у виду, намера ми је да се овом приликом посветим схватањима садржаја моралног ■ духовног модела који је нудила светитељска традиција о младом индијском принцу Јоасафу ■ његовом учитељу Варла-

---

9 С. Ђурић, приказ књиге Г. Бабић – В. Кораћ – С. Ћирковић, *Студеница*, Београд 1986, Саопштења XVIII, Београд 1986, 335.

10 V. J. Đurić, *Le nouveau Joasaph*, Cahiers archéologiques 33, Paris 1985, 99–109.

11 *Ibid.*, 102.

12 *Ibid.*, 102.

13 И. М. Ђорђевић, *Представа светог Саве Јерусалимског у студеничкој Богородичиној цркви*, Богословље (XLV), св. 1, Београд 1987, 180, нап. 69.

аму у српској образованијој средини током првих деценија XIII столећа. Ова схватања су, по мени, изузетно јасно показана како у првом, тако и у другом слоју фреско-декорације Богородичине цркве у Студеници.

У центру наше пажње су представе светих Варлаама и Јоасафа из 1208/1209. [redacted] два лика светог Симеона Немање, једног из око 1234/1235. и другог из 1568. године. Свети Варлаам и Јоасаф, свакако по Савиној замисли[14], завршавају ред стојећих светих монаха у јужном делу поткуполног простора. Они су на југозападном двоструком пиластру и у неку руку претходе фреско-икони Богородице са Христом, типа Кириотисе а обележене легендом-натписом као „Студеничке".[15] Свети Варлаам[16], седи старац разбарушене косе [redacted] у великосхимничкој одећи десну руку држи по мало стегнуту у висини груди док му је у левој свитак са текстом † **чедо иωасафе · ωстави тлѣн'ое ц(а)р(ь)ство · и приемъ кр(ь)стъ пос'лѣдꙋи х(ри)с(т)ꙋ**[17], што на савременом језику значи „Чедо Јоасафе, остави пропадљиво царство и, примивши крст, пођи за Христом". Његов пандан, ближи Богородици „Студеничкој" је млади принц свети Јоасаф[18], смеђе косе, браде и бркова, [redacted] исто тако приказан у великосхимничкој одећи; ту су власаница са наруквицама, обавезни аналав [redacted] мандија. Он десном руком као да указује на Богородицу са Христом а у левој му је свитак, који као да се повио под ударом ваздушне струје [redacted] на коме је исписано † **⟨се⟩ в'са ωставихъ. и въслѣдъствоую вл(а)д(ыц)ѣ х(ри)с(т)ꙋ да оулꙋчꙋ желаемаго**[19], што се може превести: „Све ово оставих [redacted] идем за Владиком Христом да би примим жељено". На Јоасафовој глави је раскошни венац са бисерима и са три лука, венац који Византинци називају стемато-

[14] Ово је закључак готово свих истраживача студеничких фресака, а посебно о томе код С. Радојчића *Једна сцена из романа о Варлааму* [redacted] *Јоасафу у цркви Богородице Љевишке*, Старинар н. с. III–IV, Београд 1955, 79; М. Кашанин – В. Кораћ – Д. Тасић – М. Шакота, *Студеница*, Београд 1968, 78 (Д. Тасић); V. J. Đurić, *op. cit.*, 100, fig. 1; Г. Бабић – В. Кораћ – С. Ћирковић, *Студеница*, Београд 1986, 72, сл. 58, 59 (Г. Бабић).

[15] О Богородици Студеничкој cf. М. Татић-Ђурић, *Студеничка Богородица Кириотиса*, Осам векова Студенице, Београд 1986, 191–195; Id., *Les icônes de la Vierge à Studenica*, Студеница [redacted] византијска уметност око 1200. године, Београд 1988, 199–200, fig. 5.

[16] G. Millet – A. Frolow, *op. cit.*, Pl. 41, 1–2; за слику у боји М. Кашанин etc., *op. cit.*, *Манастир Студеница*, сл. 146.

[17] И. М. Ђорђевић, *Натписи на свицима и књигама у најстаријем студеничком зидном сликарству*, Осам векова Студенице, Београд 1986, II, 5.

[18] Г. Бабић – В. Кораћ – С. Ћирковић, *op. cit.*, сл. 59.

[19] И. М. Ђорђевић, *op. cit.*, II, 4.

гирион[20], а носе га најближи рођаци византијског цара, деспоти и севастократори.[21]

У јужном пракалису Радослављеве припрате, опет по налогу светог Саве, свети Симеон Немања[22] је насликан као патрон, први до олтарске преграде, фронталног става, десном руком благосиљајући, док му је у левој свитак са данас сасвим уништеним текстом поруке.[23] Он је у великосхимничкој одећи, у црвеној власаници са наруквицама, има аналав, мрку мандију и појас. На глави му се, поменуто је, сасвим добро види златни венац са једним луком и бисерима.[24] Натпис–легенда гласи **с(веты симеѡн неманѣ и хтиторь мѣста сего с(ве)таго**.[25] На крају, стигли смо до представе светог Симеона над његовим гробом у наосу храма,[26] представе која је изведена у XVI веку и она, по мом мишљењу, готово у потпуности понавља првобитну иконографску схему, што је уосталом и закључак већине истраживача. Наиме, још је 1930. Николај Лвович Окуњев[27] приметио да ова ктиторска слика, у комбинацији са сценом Мироносице на Христовом гробу, одговара решењу ктиторске композиције у Милешеви из XIII столећа.[28] На оба места Христу на престолу Богородица др-

---

20 E. Piltz, *Kamelaukion et mitra*, Uppsala 1977, 142–144.

21 Pseudo-Kodinos, *Traité des offices*, Paris 1966, 274–274. Треба подсетити да је један од ктитора најстаријег студеничког живописа велики жупан Стефан Немањић као царски рођак и севастократор имао право на стематогирион; он је тако насликан у улазној кули манастира Студенице, cf. Г. Бабић – В. Кораћ – С. Ћирковић, *op. cit.*, сл. на страни 64, и у припрати Милешеве, cf. С. Радојчић, *Милешева*, Београд 1963, т. III.

22 С. Смирнов – Ђ. Бошковић, *op. cit.*, 346, сл. 9; С. Радојчић, *Портрети*, 16; М. Кашанин – В. Кораћ – Д. Тасић – М. Шакота, *op. cit.*, сл. на стр. 16–17; Д. Милошевић, *Срби светитељи у старом српском сликарству*, О Србљаку, Београд 1970, 153.

23 Д. Милошевић, *op. cit.*, 153, претпоставља да би овде могао бити текст XXXIV псалма, стих 11, који обично носи свети Симеон Немања.

24 G. Millet – A. Frolow, *op. cit.*, Pl. 47, 1.

25 С. Смирнов – Ђ. Бошковић, *op. cit.*, 346, сл. 9; С. Радојчић, *op. cit.*, 16; V. Đurić – A. Tsitouridou, *Namentragende Inschriften auf Fresken und Mosaiken auf der Balkanhalbinsel vom. 7. bis zum 13. Jahrhundert*, Stuttgart 1986, 12.

26 О овој композицији cf. В. Р. Петковић, *Манастир Студеница*, Београд 1924, 45, сл. 46; N. L. Okunev, *Портреты королей-ктиторовъ въ сербской церковной живописи*, Byzantinoslavica II, 1, Prague 1930, 75–76, 80; С. Радојчић, *op. cit.*, 13–14; С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557 – 1614*, Нови Сад 1965, 89; Д. Милошевић, *op. cit.*, 151–152; Г. Бабић – В. Кораћ – С. Ћирковић, *op. cit.*, 157, сл. 1 (Г. Бабић); М. Кашанин etc., *Манастир Студеница*, 144, 221, сл. 122 (Б. Тодић); Д. Поповић, *Српски владарски гроб у средњем веку*, Београд 1992, 35–36.

27 N. L. Okunev, *op. cit.*, 80–81.

28 За ктиторску композицију у Милешеви cf. посебно Г. Бабић, *Владаислав на ктиторском портрету у наосу Милешеве. Значење и датовање слике*, Ми-

жећи за руку приводи ктитора са моделом храма. У наосу Студенице свети Симеон Немања је обележен исто као у припрати – **с(ве)тыи сумеѡн(ь) неманꙗ и хтиторь с(ветаго мѣста сего**,[29] за разлику од његове представе у Милутиновом студеничком параклису Светих Јоакима и Ане (1314.), где је означен само као **с(в)еты симеѡнь неманꙗ**.[30] Дакле, у натпис над Немањиним гробом не треба сумњати, што је свакако случај ■ са његовом великосхимничком одећом. Претходне истраживаче највише је збуњивао облик круне на глави светог Симеона Немање.[31] Ради се о куполастој круни-стеми[32] са мноштвом бисера и драгог камења, коју по нашим данашњим знањима носе Немањићи врло вероватно од краља Владислава[33] а сигурно од његовог наследника краља Уроша I,[34] док им је главу до тог доба красио већ поменути венац. Узгред речено, чини ми се да су сликари-обновитељи студеничког живописа ову круну, по својој прилици да би појачали општи утисак о владару-монаху, „позајмили" са портрета краља Милутина из параклиса Светих Јоакима ■ Ане[35]; уопште, они се држе, то је

лешева у историји српског народа, Београд 1987, 9–15, сл. 1 (са старијом литературом).

29 В. Р. Петковић, *op. cit.*, 45; М. Кашанин etc., *op. cit.*, сл. 122.

30 Г. Бабић, *Краљева црква*, 190, сл. 132, 134.

31 С. Петковић, *op. cit.*, нап. 110 који указује на необично занимљиву представу светог Саве у припрати манастира Пиве (1625/1626). Наиме, овде свети Сава „стоји у архијерејском орнату пред Богородицом на престолу, а крај ногу му се налазе круна и лорос, којих се одрекао да би се посветио монашком животу". Мотив одбачених знакова власти, круне и царске одеће, познат је из препоруке за сликање параболе о „трговцу који тражи добре бисере" (по Матеју XIII, 46), параболе која је наведена у Ерминији Дионисија из Фурне, cf. Διονυσίου τοῦ εκ φουρνᾶ. *Ἑρμηνεια τῆς ζωγραφικῆς τεχνης, Πετροπολις* 1909, 115–116. Сасвим интересантно, главни актери ове композиције су управо свети Јоасаф и свети Варлаам, и не би било чудно да је сликар у Пиви имао на уму ову параболу представљајући светог Саву у посебној иконографији. Иначе, кад свети Сава описује оца као новог преподобног и новог Јоасафа користи исту параболу, cf. infra. У облик круне на глави светог Симеона Немање у наосу Богородичине цркве у Студеници с разлогом се сумња и код Г. Бабић – В. Кораћ – С. Ћирковић, *op. cit.*, 157 (Г. Бабић) и in М. Кашанин etc., *op. cit.*, 144, 221 (Б. Тодић), с тим што Б. Тодић претпоставља да су сликари XVI века или затекли сличну Немањину представу или су је сачинили на основу владарско-монашког портрета Стефана Првовенчаног из јужног параклиса Радослављеве припрате.

32 О стеми у српској средини cf. С. Радојчић, *op. cit.*, 85.

33 Ово би се могло закључити ако се прихвати став да су Владислављеви портрети у Милешеви, cf. С. Радојчић, *Милешева*, т. I, XXXIV, добили куполасте круне по његовом устоличењу за владара, cf. В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 35.

34 В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1991, сл. 4, 6.

35 Г. Бабић, *op. cit.*, 182, т. XXXIII.

добро познато, пре свега сликарства XIV столећа. Међутим, треба подсетити да је свети Симеон Немања, поред заиста бројних представа у великосхимничкој одећи са кукуљицом на глави[36], био у српској средини у средњем веку сликан [redacted] као византијски василевс, у дивитисиону [redacted] са круном–стемом. Тако је у цркви Светог Ахилија у Ариљу (1296.), у представи Сабора светог Симеона Немање[37], и у Грачаници (1321.), у Лози Немањића.[38] Ова врста „осавремењивања" српског светитеља сасвим је у складу са општим иконографским начелима. У том смислу за наш приступ изузетно су важне представе светог Јоасафа на којима млади принц у време светог Саве носи венац (Студеница[39], Милешева[40]) а у XIV веку куполасту круну (на пример у Грачаници[41], Дечанима[42] и Светим апостолима у Пећи[43]). Имајући све ово на уму, дакле, мислим да нећу бити далеко од истине ако кажем да су живописци XVI века затекли делом пострадалу првобитну ктиторску композицију из 1208/1209. године, на којој је свети Симеон Немања био у великосхимничкој одећи и са венцем на глави, онако како он изгледа у јужном параклису Радослављеве припрате, односно нема разлога да не верујемо да сликар из 1235. године није поновио Немањин лик који је тада постојао на зиду наоса. Напослетку, ето зашто је испуштање из вида податка да свети Симеон у Радослављевој припрати има венац на глави [redacted] збуњивало и доводило у претходним истраживањима до половичних тумачења како главне студеничке ктиторске слике тако и светог Симеона Немање као првог српског новог Јоасафа.

---

36 О представама светог Симеона Немање cf. Д. Милошевић, *op. cit.*, 149–160, 178–186; T. M. Trajdos, *Wizerunki Stefana Nemanji w malarstwie ściennym średniowiecznej Serbii*, Balcanica Posnaniensia IV, Poznan 1989, 151–200 (Било ми је нажалост недоступно).

37 В. Ј. Ђурић, *Историјске композиције у српском сликарству средњега века* [redacted] *њихове књижевне паралеле – II*, Зборник радова Византолошког института X, Београд 1967, 137–141, сл. 11. Узгред речено, слична актуализација приметна је у припрати Сопоћана (око 1265), у сцени Сабора светог Симеона Немање и његовог сина Стефана, јер је овде велики жупан Стефан Немањић представљен у дивитисиону са куполастом круном, cf. Id., *Сопоћани*, сл. 22–23, што „историјски" није одговарало ни његовој одећи ни облику круне.

38 Б. Тодић, *Грачаница. Сликарство*, Београд – Приштина 1988, 174, црт. XIX.

39 Cf. Нашу напомену 18.

40 S. Tomeković, *Les saints ermites et moines dans le décor du narthex de Mileševa*, Милешева у историји српског народа, Београд 1987, 53, 57, 60; Б. Живковић, *Милешева. Цртежи фресака*, Београд 1992, 39.

41 V. J. Đurić, *Le nouveau Joasaph*, 104, fig. 3.

42 В. Р. Петковић – Ђ. Бошковић, *op. cit.*, II, и Pl. XCI (В. Р. Петковић).

43 Б. Тодић, *Патријарх Јоаникије – ктитор фресака у цркви св. Апостола у Пећи*, Зборник за ликовне уметности 16, Нови Сад 1980, 95, сл. 10.

Поред круне која је главно обележје сваке представе светог монаха Јоасафа за објашњење студеничких представа светог Симеона Немање од прворазредног значаја су текстови на свицима светих Варлаама и Јоасафа, текстови за које је утврђено да су, као и у другим случајевима, веома вешта компилација општих места преузетих из Службе светим Варлааму и Јоасафу, с једне стране, и из општег тропара преподобним, с друге.[44] Наиме, на осталим представама ова два светитеља, на пример у Дечанима или Раваници, исписује се или цитат из јеванђеља[45] или део дијалога који воде стари и млади монах а који је наведен у познатој повести о Варлааму и Јоасафу.[46] Дакле, нема сумње да су посебни текстови на свицима у Студеници дело светог Саве, коме је морала бити добро позната светитељска традиција о Варлааму и Јоасафу, нарочито негована на Светој гори[47] одакле је он, уосталом, и стигао у Студеницу. Да је то заиста било тако, сведочи списатељска делатност светог Саве пре него што је организовао и надгледао осликавање очеве задужбине. Наиме, у његовом делу више је места која су образованијим Србима почетком XIII века нудила представу о светом Симеону Немањи као новом преподобном и, убеђен сам, као новом Јоасафу. Наводим неколико најуверљивијих примера. У уводу Хиландарског типика свети Сава пише о животу преподобних монаха и саопштава, између осталог, њихов кредо заснован на већ поменутом општем тропару преподобним: „Ово слушајући (треба) све оставити и ићи за Његовим заповестима, примајући крст, последујући Христу и делом учити како се презиру телесне ствари, а како се брине за дело духовно, бесмртно".[48] Мало даље у истом Типику свети Сава износи како му је отац дошао на Свету гору: „Рањен топлом љубављу према овом (безмолвију) и покренут божанственим Духом, чувши преслатки глас који говори 'Ко не остави све и за мном не иде, није мене достојан' (Мат. XIX, 29), оставивши царство свога отачаства и све што је на земљи, и побегавши из света који заробљава

---

[44] И. М. Ђорђевић, *Представа светог Саве Јерусалимског*, 180, нап. 69.

[45] У Раваници свети Јоасаф носи текст по Матеју XVI, 24–25, Марку VIII, 34–35, и Луки IX, 23–24, cf. И. М. Ђорђевић, *Натписи на свицима и књигама у раваничком зидном сликарству*, Свети кнез Лазар, Београд 1989, 66, сл. 4.

[46] Тако је код светог Варлаама у Дечанима и Раваници, cf. *Повесть о Варлааме и Иоасафе*, Ленинград 1985, 181. За Дечане по сопственим белешкама а за Раваницу cf. И. М. Ђорђевић, *op. cit.*, 66, сл. 5.

[47] V. J. Đurić, *op. cit.*, 100. Cf. и посебну расправу о грчком тексту код И. Н. Лебедева, *Греческий оригинал повести о Варлааме и Иоасафе* in Повесть о Варлааме и Иоасафе, 7–33.

[48] *Хиландарски типик*, превео Л. Мирковић, Годишњица Николе Чупића XLIV, Београд 1935, 171–172. На везу тропара преподобним и овог места упозорио је већ Л. Мирковић, cf. *Ibid.*, 172, нап. 1.

душу, дође у ову пустињу..."[49] У Житију светог Симеона Немање свети Сава описује очево замонашење и боравак у Студеници а онда каже: „Јер ваистину отац наш господин Симеон сатвори писано у јеванђељу, продаде све што имађаше и купи једини бисер бесцени (Мат. XIII, 46), Христа, ради кога све ово учини, и уподоби се заповести ономе младићу, што му Спас заповедивши, рече: 'Ако хоћеш да будеш спасен, иди и раздај све своје, имање ништима и узевши крст пођи за мном (Мат. XIX, 21)".[50] Слично се пева и у Савиној Служби светог Симеона: „Владики своме подобећи се, владарство своје остави, узевши крст пође за Христом"[51], или „Царство земаљско оставивши, крст свој на раме узевши свега си себе предао Богу".[52] Коначно, [redacted] други Немањин син–писац Стефан Првовенчани зна да у свом Житију светог Симеона примени опште место о преподобним: „Примив речи ове мој господин свети, похита и, узев крст свој, подје за Христом, брзо текући к жељеноме".[53] Враћам се још једном више него значајном дијалогу на студеничким свицима; код светог Варлаама је „Чедо Јоасафе, остави пропадљиво царство и, примивши крст, пођи за Христом", а код светог Јоасафа: „Све ово оставих и идем за Владиком Христом да нађем жељено".

Закључак је, изгледа, сасвим јасан. Будући добар васпитаник светогорске монашке традиције, која је имала посебну улогу у неговању култа ових светитеља у православном свету, а имајући на уму околност да му се отац одрекао престола и замонашио, свети Сава је изградио светитељски лик Симеона Немање не само по узору на светог Симеона столпника[54], већ [redacted] по хагиографском моделу младог индијског принца Јоасафа. Учинио је он то, показано

---

[49] *Ibid.*, 176.

[50] Свети Сава, *Сабрани списи*, приредио Д. Богдановић, Београд 1986, 105. За поменуту параболу о „бесценом бисеру" cf. и нашу напомену 31.

[51] Свети Сава, *op. cit.*, 123.

[52] *Ibid.*, 126.

[53] Стефан Првовенчани, *Сабрани списи*, приредила Љ. Јухас-Георгијевска, Београд 1988, 78. Наведена места из Савине Службе и из житија Стефана Првовенчаног навела су В. Ј. Ђурића, *Историјске композиције* – I, 88 да претпостави да је свети Симеон Немања у сцени Одласка на Свету Гору, у јужном параклису Радослављеве припрате, носио крст.

[54] Cf. И. М. Ђорђевић, *Свети столпници у српском зидном сликарству средњег века*, Зборник за ликовне уметности 18, Нови Сад 1982, 41 – 46, црт. 1 који је утврдио да су сликари XVI века уз ктиторску композицију у наосу Богородичине цркве у Студеници поновили и свете столпнике – светог Симеона [redacted] светог Алимпија. Остала је незабележена занимљива представа светог столпника, сасвим извесно светог Симеона, у сопоћанској спољној припрати (до јесени 1343). Овај светитељ је овде насликан као први до Богородице Заступнице и он као да „предстоји" светом Симеону монаху (краљу Урошу I) [redacted] краљици Јелени, cf. Б. Живковић, *Сопоћани. Цртежи фресака*, Београд 1984, 38.

је, и кроз „иконографску асоцијацију“ – монашка одећа и венац, и кроз писане поруке – на живопису и у књижевном делу посвећеном првом српском светитељу. Овако створен српски нови Јоасаф био је, опет, спреман за даље „умножавање“, које се може пратити како у понашању Немањиних наследника, тако и у њиховом потоњем слављењу.[55]

---

[55] Чини се да је V. J. Đurić, *Le nouveau Joasaph*, 100–104, fig. 2–4 доста убедљиво показао како су сликом слављени као нови Јоасафи Стефан Првовенчани и краљ Милутин.

SAINT SIMEON NEMANJA COMME LE NOUVEAU JOASAF

Sachant que dans le narthex de Radoslav de l'église de la Vierge de Studenica (vers 1235.) St Siméon Nemanja est peint comme le moine la couronne sur la tête, l'auteur de cet ouvrage suppose que l'image de ce saint dans le naos de la même église, faite en 1568, avait d'abord le même aspect et d'après l'idée de saint Sava il fallait qu'elle rappellait le milieu serbe au début du XIII[e] siècle à saint Siméon Nemanja comme le Nouveau Joasaf. Cette opinion a trouvé sa justification dans la mise en relief de l'image de saint Joasaf dans le programme de l'église de la Vierge de Studenica (1208–1209) mais aussi dans l'écrit de Sava dans lequel on remarque les pages qui initient.

Представа краља Марка на јужној фасади цркве Светог Димитрија у Марковом манастиру

Од како су 1964. године на јужној фасади цркве Светог Димитрија у Марковом манастиру откривени портрети ктитора, краља Марка и његовог оца краља Вукашина[1], не мали број истраживача окушао се у тумачењу како ових представа, тако и остале декорације јужног улаза.[2] Свако је на свој начин дао драгоцен допринос бољем разумевању ове необично занимљиве целине. Узимајући у обзир све што је досад учињено, наша је намера да се још једном посветимо представи краља Марка, пошто нам се чини да поред већ изложених ставова постоје и друге могућности тумачења. Овде, пре свега, мислимо на историјске прилике у којима је та представа настала и на политички контекст који је у њеној суштини. Свестранијим сагледавањем ових важних питања, којима су се додуше и други

---

1 К. Балабанов, *Новооткривени портрети краља Марка и краља Вукашина у Марковом манастиру*, Зограф 1, Београд 1966, 28–29; Id., *Новооткриени портрети на кралот Марко и кралот Волкашин во Марковиот манастир*, Културно наследство III, Скопје 1967, 47–65. О трагањима за овим портретима, који су једно време били пресликани, cf. С. Мандић, *Древник. Записи конзерватора*, Београд 1975, 121–140.

2 Од бројне литературе за ову прилику издвајамо К. Балабанов, *Новооткривени портрети*, 28–29; Id., *Новооткривени портрети*, 47–65; В. Ј. Ђурић, *Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству*, Зборник за ликовне уметности (=ЗЛУ) 4, Нови Сад 1968, 87–97; П. Мијовић, *Царска иконографија у српској средњовековној уметности II. Traditio legis у Марковом манастиру*, Старинар н. с. XXII, Београд 1971, 82–90; В. Ј. Ђурић, *Марков манастир – Охрид*, ЗЛУ 8, Нови Сад 1972, 133–137; Id., *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 80; Г. Бабић, *О портретима у Рамаћи и једном виду инвеституре владара*, ЗЛУ 15, Нови Сад 1979, 159–160; В. Ј. Ђурић, *Слика и историја у средњовековној Србији*, Глас САНУ CCCXXXVIII, Београд 1983, 131; Z. Gavrilović, *The Portrait of King Marko at Markov Manastir (1376–1381)*, Byzantinische Forschungen XVI, Amsterdam 1990, 415–428; С. Марјановић-Душанић, *Владарске инсигније и државна симболика у Србији од XIII до XV века*, Београд 1994, 64–65.

бавили, могуће је боље разумевање места [redacted] улоге краља Марка у преломним годинама после смрти цара Уроша.

На самом почетку треба се кратко и без тзв. археолошке прецизности подсетити сачуваног живописа јужног улаза цркве Светог Димитрија у Марковом манастиру (сл. 59).[3] Ову декорацију у ствари чине три целине. У доњој зони уз лунету, у којој су патрон храма Свети Димитрије обележен као Ο ΕΛΕΗΜΩΝ (Милостиви) [redacted] Христ који благосиља, представљени су на црвеној позадини краљ Марко [redacted] краљ Вукашин. У средиште горње зоне постављени су Богородица са Христом и арханђео Гаврило са справама Христових мучења, што значи да је реч о типу Богородице Страсне. Уз ова попрсја насликана су два пророка: на Вукашиновој страни је пророк Давид, а на Марковој пророк Соломон. Испод Соломона је попрсје светог Стефана Првомученика, у хитону и химатиону, овде свакако са значењем патрона породице Немањића и патрона српске државе.[4] Коначно, изнад краља Марка је општа заштитница владара света Катерина[5], док је изнад почившег краља Вукашина света Анастасија Фармаколитрија, позната исцелитељка и светитељка чији је култ био посебно везиван са култом Васкрсења.[6] Трећу целину чини декорација лука, који је, претпостављамо, овде постављен да би главнину живописа штитио од атмосферских непогода. На потрбушју лука су арханђео у медаљону, два пустиножитеља (један је свети Макарије), две неидентификоване светитељке, док су на челу лука остаци неких светитеља у попрсју.[7] Иако је представа краља Вукашина временом прилично страдала, може се запазити да се он и његов син, краљ Марко, у изгледу углавном поклапају.[8] Њихово краљевско достојанство исказано је пурпурним дивитисионима, лоросима и куполастим крунама. Дивитисиони су једнако украшени; реч је о преибрахионима, кружним нашивцима на лактовима, епиманика-

---

[3] Од издате фото-документације издвајамо В. Ј. Ђурић, *Три догађаја*, сл. 16–17, 19; *Историја српског народа*, II, Београд 1982, таб. В; П. Ивић – В. Ј. Ђурић – С. Ћирковић, *Есфигменска повеља деспота Ђурђа*, Београд 1989, сл. 32–33; З. Гавриловић, *op.cit.*, Pl. VIII–XII.

[4] Z. Gavrilović, *op. cit.*, 427; Д. Војводић, *Прилог познавању иконографије и култа св. Стефана у Византији [redacted] Србији*, Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије, Београд 1995, 544–563, о примеру у Марковом манастиру 544, 547, сл. 3. Cf. infra.

[5] Id., *Култ [redacted] иконографија свете Анастасије Фармаколитрије у земљама византијског културног круга*, Зограф 21, Београд 1990, 34.

[6] *Ibid.*

[7] П. Мијовић, *op.cit.*, сл. 2.

[8] Cf. фото у боји Д. Тасића у *Историја српског народа*, II, таб. V, [redacted] цртеж Драгомира Тодоровића у П. Ивић – В. Ј. Ђурић – С. Ћирковић, *op.cit.*, сл. 33.

ма ■ кружним нашивцима на бочним странама одеће. Главна разлика се састоји у томе што је Вукашин насликан са укрштеним лоросом а Марко је са манијаком. Приметна је и мања разлика у изгледу круна; Вукашинова круна је нешто виша ■ у горњем делу шира. Такође, код краља Марка се могу видети ■ препендулије. Овде морамо застати и саопштити један важан податак. Наиме, већ је запажено да је Маркову главу првобитно украшавала широко отворена круна[9], какву он има на улазу у прилепске Свете Арханђеле.[10] До промене је дошло, мисли се, пошто је Марко крунисан за краља. Веће оштећење на Вукашиновој левој страни допушта једино да се каже да му је преко леве руке био пребачен лорос. С друге стране, краљ Марко исто чини са својим лоросом, али десном руком којом придржава велики, криви рог. Судећи по траговима краљ Вукашин је стојао на јастуку, вероватно пурпурном. Вукашиново и Марково ктиторство посебно је наглашено текстовима на развијеном свицима, пошто у садржају препознајемо обавезне делове даровних повеља – интитулацију и санкцију.[11] Боље је очуван свитак краља Вукашина, где се може прочитати: „Ја, у Христа Бога благоверни краљ Вукашин, ктитор овог Божијег храма и да онај који отуђи ... буде проклет". Слично почиње текст на свитку краља Марка – „Ја, у Христа Бога благоверни краљ Марко саздах ■ пописах овај божанствени храм"[12] – док је његов крај, судећи по остацима слова, био једнак крају свитка краља Вукашина. Коначно, за тумачење владарских, односно ктиторских представа на јужној фасади цркве Светог Димитрија у Марковом манастиру свакако су од прворазредног значаја натписи–легенде. По читању колеге Драгомира Тодоровића уз краља Марка се сачувала само реч „ктитор", док је уз краља Вукашина остао почетак натписа: „У Христа Бога благоверни самодржавни, превисоки краљ..."[13] Ваља мислити да је други део натписа био са леве Вукашинове стране, на месту где је данас веће оштећење.

Не бисмо овом приликом улазили у веома сложена питања хронологије и стратиграфије зидног сликарства цркве Светог

---

[9] Д. Тодоровић, *Портрет кнеза Лазара у Раваници*, Манастир Раваница. Споменица о шестој стогодишњици, Београд 1981, 42.

[10] В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, сл. 18; П. Ивић – В. Ј. Ђурић – С. Ћирковић, *op. cit.*, сл. 35. О отвореној круни краља Марка у Прилепу посебно Г. Бабић, *Владарске инсигније кнеза Лазара*, О кнезу Лазару, Београд 1975, 75–76.

[11] П. Ивић – В. Ј. Ђурић – С. Ћирковић, *op.cit.*, 48 (В. Ј. Ђурић).

[12] Оба свитка доносимо по читању Д. Тодоровића у П. Ивић – В. Ј. Ђурић – С. Ћирковић, *op. cit.*, сл. 32.

[13] *Ibid.*

Димитрија у Марковом манастиру.[14] Ипак, треба подвући две потпуно поуздане чињенице: прво, да је хорос за цркву поручен у време када је Вукашин краљ, што значи од јесени 1365. до јесени 1371. године[15], и друго, да је живопис у унутрашњости цркве завршен између 1. септембра 1376. и 31. августа 1377. године, „у дане благоверног и христољубивог краља Марка", како то стоји у ктиторском натпису изнад јужног улаза.[16] Није искључено да је ■ декорација јужне фасаде изведена 1376/1377, мада морамо упозорити да је она дело неког, или неких сликара сасвим другог опредељења од оних мајстора који раде у храму и на западној фасади. Посебан проблем представља већ поменута промена на круни краља Марка, али имајући на уму вероватно млађи Марков лик у храму, где је он са куполастом круном[17], као и без сумње првобитно насликани рог, мишљења смо да је до измене круна на јужној фасади дошло током сликања, односно да је овај портрет настао управо 1376/1377. године. У прилог оваквом схватању говоре ■ догађаји који су се збили на територијама бившег Српског царства средином осме деценије XIV века.

Сасвим на почетку нашег објашњења морамо поновити оно што је добро познато. Поручујући очев ■ свој портрет на црвеној позадини, прво на улазу у цркву Светих Арханђела у Прилепу, а потом на улазу у цркву Светог Димитрија у Марковом манастиру, краљ Марко доследно опонаша његове претходнике на српском престолу, владаре дома Немањића.[18] Као стојеће фигуре или у клечећем ставу, Немањићи, било да су ктитори или само чланови породице, неретко се представљају уз улазе или пролазе.[19] Од

---

[14] В. Ј. Ђурић, *Марков манастир – Охрид*, 131–160; Id., *Византијске фреске*, 82–83.

[15] Д. Тодоровић, *Полијелеј у Марковом манастиру*, Зограф 9, Београд 1978, 29.

[16] Ц. Грозданов – Г. Суботић, *Црква Светог Ђорђа у Речици код Охрида*, Зограф 12, Београд 1981, 73, сл. 17, нап. 75 (са старијим читањима и литературом).

[17] Н. Ношпал-Никуљска, *За ктиторската композиција и натписот во Марковиот манастир – село Сушица, Скопско*, Гласник Института за националну историју XV, 2, Скопје 1971, 231, сл. 1.

[18] Портрети Немањића на црвеној позадини сачували су се у Богородици Љевишкој (1312–1314), cf. Д. Панић – Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975, 58, таб. I (Г. Бабић), у Белој цркви Каранској (1340–1342), cf. И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1994, 141, у Полошком (1343–1345), cf. Ibid., 119 (са литературом), и у Светом Димитрију у Пећи (1345–1346), cf. В. Ј. Ђурић – С. Ћирковић – В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, 205, сл. 130. О црвеном позађу портрета Немањића cf. С. Мандић, *op.cit.*, 150–151.

[19] На пример у Жичи (1309–1316, али по свему судећи понављајући првобитну иконографију из 1220), cf. Б. Живковић, *Жича. Цртежи фресака*, Београд 1985, 40–41, у Богородици Љевишкој, cf. Д. Панић – Г. Бабић, *op. cit.*, у Деча-

већег броја примера, за нашу тему свакако је најважнији онај на источном зиду припрате Богородице Љевишке у Призрену.[20] Уз пролаз ка наосу овде су на црвеној позадини 1312–1314. насликани краљ Милутин ■ његов отац краљ Урош I, од кога је данас остао само натпис. Пошто се зна да је Призрен био део области којом је управљао краљ Вукашин,[21] ■ пошто је у овом граду Марко још као „млади краљ" подигао ■ осликао цркву Свете Недеље 1370/1371. године[22], с разлогом се може претпоставити да је идејни модел за портрете Мрњавчевића у Прилепу и Марковом манастиру нађен у Богородици Љевишкој. Друга, кључна тачка Марковог везивања за династију чији је престо он ■ формално-правно наследио[23], јесте представа светог Стефана Првомученика, заштитника породице Немањића и заштитника државе.[24] Као један од посебно изабраних светитеља свети Стефан Првомученик је укључен у програм јужне фасаде Марковог манастира да би истакао пре свега „легитимност власти нове српске династије"[25], ■ то у времену када му је ово право од стране других обласних господара бившег Српског царства оспорено.[26] Дакле, представа светог Стефана Првомученика један је од аргумената којим се служи краљ Марко да би показао континуитет и та чињеница је у супротности са мишљењем да он, за разлику од кнеза Лазара, „није могао да заснује своју владавину на темељима немањићке државне и црквене традиције".[27] У жељи да ово саопштење буде што мање полемично, морамо поменути да у свеукупној декорацији Марковог манастира заиста нема представа првих српских светитеља, светог Симеона Немање и светог

нима (1343), cf. Д. Војводић, *Портрети владара, црквених достојанственика и племића у наосу и припрати*, Зидно сликарство манастира Дечана, 280–282, сл. 19, ■ у Светим Арханђелима у Призрену (око 1350), cf. Д. Поповић, *Представа владара над „царским вратима" цркве Светих Арханђела код Призрена*, Саопштења XXVI, Београд 1995, 24–35.

20 Д. Панић – Г. Бабић, *op.cit.*

21 Л. Мирковић, *Мрњавчевићи*, Старинар III, сер. III, Београд 1925, 20–21; *Историја српског народа*, I, Београд 1981, 590 (Р. Михаљчић).

22 М. Ивановић, *Натпис младог краља Марка са цркве св. Недеље у Призрену*, Зограф 2, Београд 1967, 20–21; J. Калић, *Срби у позном средњем веку*, Београд 1994, 14.

23 Р. Михаљчић, *Крај српског царства*, Београд 1975, 166, 167; Id., *Lazar Hrebeljanović. Istorija – kult – predanje*, Beograd 1984, 52; J. Калић, *op. cit.*, 14.

24 Cf. нашу напомену 4.

25 Д. Војводић, *Прилог познавању иконографије*, 547.

26 R. Mihaljčić, *Lazar Hrebeljanović*, 53; J. Калић, *op. cit.*, 14–15.

27 Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 21.

Саве[28], али се у породици Мрњавчевића на њих итекако мисли. У задужбини Марковог брата Андреаша, у цркви Светог Андереје на реци Тресκи, 1388/1389. године, тада вероватно пелагонијски митрополит, познати Јован зограф слика светог Симеона Немању и светог Саву (сл. 60 ■ 61).[29] Ситуација на просторима негдашњег Царства после децембра 1371. није била тако једноставна како се то, иначе, неретко поводом места ■ улоге краља Марка и нарочито у тим годинама места и улоге кнеза Лазара пише и говори.[30] Поред већ поменутих, најважнији елемент Марковог схватања права на наслеђе престола Немањића јесте јединствени велики, криви рог на његовој представи на фасади Марковог манастира. Од тренутка када је препознат, овај рог је с разлогом редовно тумачен стиховима LXXXVIII (LXXXIX) Давидовог псалма, „у којима се говори о Божијој подршци новом владару у борби са непријатељима ■ продужењу његовог рода ■ престола".[31] Ово објашњење свакако треба прихватити, али не ■ оно да је ова слика „у тешким временима турских продора, после кобног пораза Срба на Марици, под-

---

28 Ts. Grozdanov, *Wolkashin, Ugljesha, Marko and the Ohrid Archbishopric*, Macedonian Review V, 2, Skopje 1975, 135.

29 Представа светог Симеона Немање налази се међу попрсјима монаха у северној конхи између светог Зосиме ■ светог Јована Дамаскина, са легендом–натписом О АГ(IO)Σ ΣΙΜΕΟΝ ΤΗΣ ΣΕΡΒΗΑΣ, док је свети Сава насликан у попрсијима архијереја на јужном зиду олтара између светог Александра Цариградског и светог Игњатија, са легендом–натписом О АГ(IO)Σ ΣΑΒΑΣ ΤΗΣ ΣΕΡΒΗΑΣ, cf. В. Р. Петковић, *Једна српска сликарска школа XIV века*, Гласник Скопског научног друштва III, Скопље 1928, 53; Id., *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950, 4 (доноси легенде-натписе); Д. Милошевић, *Иконографија светог Саве у средњем веку*, Сава Немањић – свети Сава. Историја и предање, Београд 1979, 310; *Историја српског народа*, II, сл. 4 (за светог Саву). Посебно је занимљива веза представа светог Саве и светог Игњатија Богоносца, пошто митрополит и зограф Јован очигледно добро познаје дело писца Доментијана који упоређује ову двојицу светитеља, cf. В. Ј. Ђурић, *Свети Сава Српски – нови Игњатије Богоносац и други Кирил*, ЗЛУ 15, Нови Сад 1979, 93–100, где нажалост није у разматрање узет пример из Андреаша. Такође, не смемо испустити из вида представе светог Симеона Немање, светог Саве и светог Петра Коришког у Богородичиној цркви оближњег манастира Матке (1496/1497), cf. посебно Г. Суботић, *Охридска сликарска школа XV века*, Београд 1980, 154–155, нап. 220 (са опширном литературом), где се примери сликања српских светитеља на скопском подручју поуздано доводе у везу са мишљењем да се Пећка патријаршија није угасила ускоро после пропасти деспотовине (1459), већ у трећој деценији XVI века.

30 Cf. код више истраживача у зборнику *О кнезу Лазару*, Београд 1975. Нама су најближа схватања Р. Михаљчића, *Крај српског царства*, pass.; Id., *Lazar Hrebeljanović*, pass.; *Историја српског народа*, I, 602 (Р. Михаљчић); *Историја српског народа*, II, 21–35 (Р. Михаљчић).

31 В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 80.

гревала наду да ће Марко, као некад Давид, под Божијим знаком, да побеђује иноплеменике и невернике“.[32] Рог у Марковој руци истиче га искључиво „као миропомазаног Божијег изабраника за српског краља“[33], и та више него директна порука није била упућена Турцима, већ свим оним моћницима бившег Српског царства који су негирали његово право на наслеђе „престола светог Симеона Немање“. У истом смислу треба тумачити појаву важне речи „самодржавни“ у натпису-легенди краља Вукашина[34], израза који Немањићи у XIV веку неретко употребљавају на зидовима својих задужбина.[35] Коначно, може се сматрати да је крај ктиторског натписа из 1376/1377. године такође указивао на континуитет: „Овај се манастир поче зидати у лето 6853 (1344/1345. г. прим. И. М. Ђ.), у дане благоверног цара Стефана и христољубовога краља Вукашина, а сврши се у дане благоверног христољубивог краља Марка“.[36] Очигледно, документарна исправност није била у првом плану, пошто 1344/1345. нити је Душан био цар, нити Вукашин краљ.[37]

О новонасталим приликама после смрти цара Уроша V и борби за баштину Немањића може се говорити и дуго и исцрпно, што је уосталом у историографији већ учињено.[38] Ми ћемо почети кључном констатацијом најпозванијег истраживача доба обласних господара и кнеза Лазара, Радета Михаљчића, да се „тешко може бранити становиште да је кнез Лазар једини наследник Немањића, још теже да је 'начелство српско' примио непосредно после смрти цара Уроша“.[39] Формално-правно личношћу краља Марка Српска држава показује да није остала без владара, иако

---

32 Id., *Слика и историја*, 131.
33 *Ibid.*
34 Cf. супра и нашу напомену 13.
35 На пример, у Богородици Љевишкој, cf. Д. Панић – Г. Бабић, *op. cit.*, 97 (Г. Бабић), у Жичи, cf. Б. Живковић, *op. cit.*, 41, у Полошком, cf. И. М. Ђорђевић, оп. цит., 148, у Дечанима, cf. Г. Суботић, Прилог хронологији дечанског зидног сликарства, Зборник радова Византолошког института XX, Београд 1981, 125, 130–131, у Леснову, cf. И. М. Ђорђевић, *op. cit.*, 160. О изразима самодржавни и самодржац у титули српских владара Г. Острогорски, *Аутократор и самодржац*, Глас СКА CLXIV, Београд 1935, 151–156; поводом кнеза Лазара о томе више истраживача у зборнику О кнезу Лазару.
36 Cf. нашу напомену 16.
37 И. М. Ђорђевић, *op. cit.*, 185. Овде се имало на уму да је до промене у Душановој титули дошло на самом крају 1345, али ову годину искључује како помен краљевске титуле Вукашина, тако и трајање грађевинске и сликарске сезоне.
38 Cf. Зборник *О кнезу Лазару*, pass.; *Историја српског народа*, II, pass.; J. Калић, *op. cit.*, 13–28.
39 R. Mihaljčić, *Lazar Hrebeljanović*, 51.

је сасвим јасно да га у раздељеној земљи други обласни господари не признају. Рог владарског миропомазања[40] у десној руци краља Марка на западној фасади цркве Светог Димитрија управо је одраз тог односа снага, и само годину, или годину ■ по дана, после познатог црквеног Сабора у Пећи на коме је изабран патријарх Јефрем (3. октобар 1375)[41] или можда чак после државног Сабора[42] на коме је кнез Лазар постао „господин свих Срба"[43], Маркове жеље да себе истакне као јединог наследника Немањића. Наиме, не треба сумњати у то да су краљу Марку остале непознате расправе на овим Саборима, и, посебно, да је Сабор за избор Јефрема сазван по заповести кнеза Лазара ■ Ђурђа Балшића.[44] Сачувани извори не пружају, нажалост, податке о томе ко је све учествовао на овом Сабору[45], али смо уверени да су међу учесницима били и неки епископи и игумани са простора на којим су већ господарили Турци. У прилог оваквом ставу говори пре свега случај мелничког митрополита Спиридона који је руководио својом епархијом под браћом Дејановић, турским вазалима.[46] Са тог места он је 1379/1380. по-

---

[40] О миропомазању владара cf. В. J. Ђурић, *Три догађаја*, 91–97 (са литературом); И. Ђурић, *Дежевски сабор у делу Данила II*, Архиепископ Данило II и његово доба, Београд 1991, 179–183 (са литературом). Рог миропомазања у руци краља Марка другачије тумачи З. Гавриловић, *op. cit.*, 420–423.

[41] *Данилови настављачи*. Данилов ученик, други настављачи Даниловог зборника, Београд 1989, 132–133; Н. Радојчић, *Српски државни сабори у средњем веку*, Београд 1940, 162–165, који га назива „српски државни сабор"; В. J. Ђурић, *Српски државни сабори и црквено градитељство*, О кнезу Лазару, 105.

[42] В. Мошин, *Кнез Лазар самодржац*, Багдала 147–148, Крушевац 1971, 5–9; В. J. Ђурић, *op. cit.*; *Историја српског народа*, II, 16–17 (Д. Богдановић).

[43] Тако стоји у потпису Болоњског преписа Раваничке повеље из 1376/1377, cf. издање С. Мандића у *Манастир Раваница*. Споменица о шестој стогодишњици, 262. О датуму настанка повеље cf. С. Ћирковић, *Раваничка хрисовуља*, Ibid., 78–82.

[44] *Данилови настављачи*, 132.

[45] Састављач списа о избору патријарха Јефрема само уопштено саопштава да су на Сабору били „митрополити и епископи и часни игумани", cf. Ibid., док код епископа Марка Пећког нема ни помена о саставу Сабора, cf. *Шест писаца XIV века*, Београд 1986, 167. За закључак Ц. Грозданова, *op. cit.*, 20–21 „да краљ Марко, његови архијереји и игумани нису учествовали на познатом Сабору у Пећи 1375. године" немамо података у изворима. Такође, тешко је рећи који су то „митрополити" били присутни, пошто у другој половини XIV века Српска црква има више митрополија, cf. М. Јанковић, *Митрополије ■ епископије Српске цркве у средњем веку*, Београд 1985, pass.

[46] Није познато када су Дејановићи постали турски вазали, cf. *Историја српског народа*, II, 21–23 (Р. Михаљчић); М. Благојевић, *Јединство и подвојеност српских земаља пре битке на Косову*, Зборник Филозофског факултета XVIII–А, Београд 1994, 75, нап. 20, али су по свему судећи то били 1379/1380. године, cf. infra.

стао српски патријарх.[47] Дакле, када је реч о Српској цркви на територији коју су запоселн Турци, у будућем закључивању треба бити много опрезнији него што се то до сада чинило.[48] Крећући се у том правцу долазимо до кључног питања: којој епархији припада 1376/1377. године Марков манастир, односно да ли је баштинска задужбина Мрњавчевића тада била ван јурисдикције Скопске митрополије само зато што се налазила на подручју које је контролисао краљ Марко[49], исто тако турски вазал?[50] Судећи по скопском митрополиту кир Матеју[51] који је за ову цркву 1392/1393. године поручио крстионицу[52], нема сумње да је Свети Димитрије у Марковом манастиру тада под надлежности Скопске митрополије[53], као год што је то морао бити и 1376/1377. године. С обзиром на чињеницу да је ова митрополија била под Пећком патријаршијом свакако до 1392, а врло вероватно и касније[54], није тешко разумети зашто је краљ Марко после Сабора у Пећи тражио да му се у руци нађе рог владарског миропомазања, рог којим је он себе представио као јединог формлано-правног наследника престола Немањића. Дакле, после 1375. нове прилике и околности потиснуле су краља Марка и истакле кнеза Лазара за „господина свих Срба". Нажалост, само до 1389. године.

---

47 М. Јанковић, *op. cit.*, 81.

48 Поводом односа обласних господара и српских црквених достојанственика после распада Царства на ово су посебно упозорили М. Благојевић, *Деспот Стефан Лазаревић и Милешева*, Милешева у историји српског народа, Београд 1987, 165–166, и М. Спремић, *Деспот Ђурађ Бранковић и његово доба*, Београд 1994, 27. О овом односу cf. М. Јанковић, *op. cit.*, pass. (са изворима и литературом).

49 Обично се прихвата да је Вук Бранковић био господар Скопља и његове непосредне околине, свакако 1376/1377. године када је манастиру Хиландару поклонио чувени манастир Светог Ђорђа Горга, cf. Ст. Новаковић, *Законски споменици српских држава средњег века*, Београд 1912, 451–452; М. Динић, *Српске земље у средњем веку*, Београд 1978, 150, 154; М. Јанковић, op.cit., 85; Историја српског народа, II, 24 (Р. Михаљчић); М. Спремић, *op. cit.*, 20, 24.

50 Није познато када је краљ Марко признао власт турског султана, али се верује да је због вазалног односа Византије већ 1372. године „слична судбина задесила и краља Марка и браћу Драгаш", М. Благојевић, *op. cit.*, 75, нап. 20. Cf. и И. Ђурић, *Сумрак Византије*, Београд 1984, 15–16. Питање времена и карактера вазалног односа српских обласних господара у првим годинама после пропасти Царства услед недостатка савремених извора остаје и даље отворено.

51 О скопском митрополиту Матеју cf. М. Јанковић, *op. cit.*, 85–86, 159.

52 Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, III, Београд 1905, 142, бр. 5558; М. Јанковић, *op. cit.*, 159.

53 М. Јанковић, *op. cit.*, 85–86.

54 Ibid.

THE PRESENTATION OF KING MARKO ON THE SOUTH FAÇADE OF THE CHURCH ST DEMETRIOS IN THE MARKO'S MONASTERY

When in 1964 the portraits of the ktitors, King Marko and his father the king Vukašin, were revealed on the south façade of the church St. Demetrios in the Marko's monastery, a large number of scientists endeavoured to reveal their meaning, as well as the function of the other decorations og the south facede. Everyone of them in his own way gave a precious contribution for the understanding of this so appealing work in whole. Taking the already exposed into consideration, our intention is to go back to the portrait of king Marko, since it appears that in spite of the already exposed judgements, there are still other ways of interpreating it. Here, first of all, we refer to the historical circumstances when this portrait appeared and also the political context, which is its essence. Inspecting this significant issue, which also used to be a preocupation for others, through all its aspects, it is possible to understand the position and role of king Marko in this overturning period after the death of king Uroš.

The portraits of King Marko and king Vukašin on the south façede of the Marko's monastery appeared in 1376/77 and give an overal presentation of the existing powers on the theritory of the former Serbian kingdom after the gathering in Peć (1375). Namely, with the language of the drawing King Marko very directly points out his right to inherite the throne of the Nemanjić dinasty. Apart from the title of king, bones and crown of the ruler, the red background of the portrait, the presentation of st. Stephen the First Martyr as an apostole, the exspression a "great ruler" with his title (preserved only by the king Vukašin), the words of the inscription above the south front door, all that means keepin the Nemanjić tradition. Here is also the big curved horn in King Marko's right hand, with which he presents himself as "choosen from God" to be a Serbian king and he was a massage to the other Serbian powerful men after the decision to elect prince Lazar "the greater of all the Serbian people". Finally, this presentation of King Marko shows that after the death of King Uroš the Serbian territories were not left without a legal heir of the throne of the Nemanjić dinasty.

О портретима у Ариљу.
Слика и историја

Необично занимљива и добро очувана галерија портрета у цркви Св. Ахилија у Ариљу истражује се већ више од једног века. Свако време, то се одмах мора рећи, дало је свој допринос бољем разумевању ликова чланова породице Немањић и представника српске цркве, српских архиепископа и моравичких епископа.[1] Прилично је урађено и доста тога саопштено, тако да је на први поглед тешко додати нешто ново. Ипак, имајући на уму величину задужбинске мисије краља Драгутина, која је у Ариљу свакако остварена у сарадњи са тадашњим моравичким епископом Јевсевијем, треба се још једном посветити овој теми. Не желећи да понављамо добро познате резултате претходних истраживача, намера нам је да овом приликом укратко изнесемо нека запажања о слици и историји код Срба у средњем веку, полазећи од тога да је портрет на зиду цркве прворазредни историјски извор, о коме се са највећом могућом пажњом мора водити рачуна.

У цркви Св. Ахилија у Ариљу започето је са осликавањем лета 6804, што значи од 1. септембра 1295. до 31. августа 1296.

---

[1] Од многих радова за ову прилику издвајамо, Н. Л. Окуневъ, *Портреы королей ктиторовъ въ сербской церковной живописи*, Byzantinoslavica II (Praha 1930) 82–85; С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934, 30–34; 77, 83, 87; Н. Л. Окуневъ, *Арилъе, памятникъ сербского искусства XIII вѣка*, Seminarium Kondakovianum VIII (Praha 1936) 237–239; Ј. Ковачевић, *Средњовековна ношња балканских Словена*, Београд 1953, 37, 174, 208; Г. Бабић, *Низови портрета српских епископа, архиепископа и патријарха у зидном сликарству (XIII – XIV в.)*, у Сава Немањић – Свети Сава. Историја и предање, Београд 1979, 322 – 324; Иста, *О портретима у Раманци и једном виду инвеституре владара*, Зборник за ликовне уметности (=ЗЛУ) 15 (Нови Сад 1979) 157, 158; С. Марјановић – Душанић, *Владарске инсигније и државна симболика у Србији од XIII – XV века*, Београд 1994, 51, 52.

године, о чему сведочи свечани натпис у прстену кубета[2], опонашајући свакако натписе на истом месту у Богородичиној цркви у Студеници[3] и цркви Св. тројице у Сопоћанима.[4] Не знамо колико је оно трајало, али знамо да је већ следећег лета – 6805. (1296/1297) – морао бити завршен олтарски простор, пошто се те године, ако је веровати читању Владимира Р. Петковића[5], у загребаном натпису у олтару помиње први параеклесијарх Св. Ахилија Генадије. Подсећање на ова два натписа има за нас вишеструку намену. Прво, да упозори како се олако у текстовима истраживача наводи само 1296, као година настанка живописа; друго, да се помене које би године долазиле у обзир за датовање фресака; и треће, најбитније, да се каже како је у Ариљу ктитор цркве и сликарства – краљ Драгутин обележен као „господин краљ Стефан". Од колике је важности ово последње показаће, надамо се, даљи ток нашег излагања.

На овом месту треба застати и укратко представити две потпуно засебне портретске целине у Ариљу; једну чине портрети у наосу[6], а другу портрети у припрати.[7] Пошто је црква Св. Ахилија била и краљевска задужбина и црквено средиште, седиште моравичких епископа, краљ Драгутин и моравички епископ Јевсевије сматрали су да је западни травеј наоса погодан за истицање идеје двоструког континуитета – владарске куће Немањића и српске црквене организације – чиме је пропагирана више пута у средњем веку симфонија цркве и државе. Централна личност, разуме се, јесте Христос на западној страни југозападног пиластра. Њему су

---

2 Ђ. Бошковић, *Неколико натписа са зидова српских средњовековних цркава*, Споменик Српске краљевске академије (= Споменик СКА) LXXXVII (Београд 1938) 8, 9; Б. Живковић, *Ариље*, Београд 1970, 6.

3 С. Мандић, *Древник. Записи конзерватора*, Београд 1975, 82, 83, црт. на стр. 83; М. Кашанин, М. Чанак-Медић – Ј. Максимовић – Б. Тодић – М. Шакота, *Манастир Студеница*, Београд 1986, црт. на стр. 139.

4 Б. Живковић, *Сопоћани. Цртежи фресака*, Београд 1984, 8, 9. Треба рећи да су су овде исписани познати ирмос (XIII песма, 3 глас) и година живописања, која је, нажалост, страдала. Помињући овај натпис имамо на уму да је он изведен у задужбини Драгутиновог оца краља Уроша I. За употребу ирмоса уп. И. М. Ђорђевић, *Прозне и песничке слике Данила II и српске фреске прве половине XIV века*, у Архиепископ Данило II и његово доба, Београд 1991, 490, 492 (са библиографијом).

5 В. Петковић, *Старине. Записи, натписе, листине*, Београд 1923, 36. Овај натпис налази се на довратнику пролаза из олтара у ђаконикон.

6 Б. Живковић, *Ариље*, 12, 13; G. Millet – A. Frolow, *La peinture de Moyen âge en Yougoslavie*, II, Paris 1957, Pl. 68, 3, 4, 87, 4, 90, 3, 97, 2, 4; Г. Бабић, *Низови портрета...*, сл. 2, 3.

7 Б. Живковић, *нав. дело*, 14-15; G. Millet – A. Frolow, *нав. дело*, Pl. 96, 1–3, 97, 3.

молитвено окренути свети Симеон Немања, на западној страни северозападног пиластра, чиме је створен својеврстан просторни Деизис, краљ Стефан Првовенчани, као монах Симон, краљ Урош I, као монах Симеон, и краљица Јелена, као монахиња, на јужном зиду. На северном зиду [redacted] добрим делом на западном су српски архиепископи, свети Сава, Арсеније, Сава II, Јоаникије I, Јевстатије I и Јевстатије II, до кога је епископ моравички Јевсевије. У припрати, на јужном зиду су краљеви Милутин [redacted] Драгутин, испод сегмента неба у којем је попрсје благосиљајућег Христа, и краљица Кателина (сл. 62). Уз њих је, на источном зиду, патрон храма свети Ахилије. Синови краља Драгутина налазе се на северном делу западног зида; њих из сегмента неба благосиља Христос Емануил (сл. 63). Коначно, до Драгутинове деце, на северном зиду је представа епископа моравичког Герасима. Од легенди-натписа значајних за наше разматрање наводимо: **ѥлєна кралица вьсє срьпьскиє ꙁємлє:** (уз краљицу Јелену), **⁘стєфань краль в[ь]сє срьпьскиє ꙁ[є]млє ипоморьскиє: ȣрѡшь** (уз краља Милутина), **⁘стєфань краль** [redacted] **први ктитѡрь:** (уз краља Драгутина), **⁘катєлина кралица** (уз краљицу Кателину), **⁘г(оспо)д(и)нь владиславь ⁘ г(оспо)-д(и)нь ȣрѡ⟨шиць⟩ синовє крала стєфана** (уз синове краља Драгутина Владислава [redacted] Урошица.[8]

Кад је реч о месту [redacted] улози краља Драгутина после абдикације 1282. године[9], а оно је кључно за разумевање ариљских портрета на јужном зиду припрате, чини нам се да је новија историографија била под утицајем два, у односу на овај догађај, нешто каснија извора, који су по нашем мишљењу [redacted] доста проблематични [redacted] неадекватно вредновани. Први је потпис краља Драгутина у повељи цркви Св. Стефана у Бањској[10], а други казивање архиепископа Данила II о смени на владарском престолу у Дежеви.[11] Никако не запоста-

---

8 Натписи су више пута објављени, а ова читања су наша. Заграде користимо на следећи начин: () полукружна заграда је рашчитавање под титлом; [] заграда је за рашчитавање скраћених места која нису стављена под титлу; <> погљаста заграда је за реконструкцију оштећеног места.

9 Од многобројне литературе издвајамо: М. Динић, *Однос између краља Милутина* [redacted] *краља Драгутина*, Зборник радова Византолошког института (= ЗРВИ) 3 (Београд 1955) 49–80, посебно, стр. 49–56; *Историја српског народа*, I, Београд 1981, 444–446 (Љ. Максимовић); *Византијски извори за историју народа Југославије*, VI, Београд 1986, 44, 45, нап. 87 (Љ. Максимовић); И. Ђурић, *Дежевски сабор у делу Данила II*, у Архиепископ Данило II и његово доба, Београд 1991, 169–193.

10 Љ. Ковачевић, *Светостефанска повеља*, Споменик СКА IV (Београд 1890) 10, 27. Повеља је преведена на савремени српски језик, уп. *Задужбине Косова*, Призрен – Београд 1987, 315–322 (Д. Богдановић).

11 *Животи краљева* [redacted] *архиепископа српских*, ed. Ђ. Даничић, Загреб 1866, 25–27. уп. [redacted] превод у Данило Други, *Животи краљева и архиепископа српских. Службе*, ed. Г. Мак Данијел – Д. Петровић, Београд 1988, 60–62.

вљајући оно што је већ речено[12], морамо се подсетити да је сачувани примерак Светостефанске повеље, иначе у облику кодекса[13], издат у време архиепископа Никодима (1317–1324)[14], и по свему судећи је препис неке старије Милутинове повеље Бањској. Због оног дела који потписује Драгутин, та старија повеља је настала вероватно 1314–1316[15], дакле, по окончању сукоба између краља Милутина и краља Драгутина, на шта је већ, уосталом, упозорио Михаило Динић.[16] На другој страни, казивање Данила II може се датовати најраније у почетак владавине Стефана Дечанског, у сваком случају после смрти краља Драгутина 1316. године.[17] Оба извора су удаљена од догађаја у Дежеви преко три деценије и настала су у другим политичким околностима. При том, треба рећи да је Драгутинов потпис Светостефанској повељи калиграфски исписан у Милутиновој дворској канцеларији, и то би могла бити тема посебне расправе. Свесно не улазећи у ову проблематику, изнећемо једно запажање. Није упутно када се, у представљању стања после Дежеве, почне са „'прежде бивши краљ' Драгутин" под наводницима, а настави са „бивши краљ Драгутин" без наводника. Морамо подсетити да је Драгутин једном 1276, уз обавезно миропомазање, о чему ће касније бити речи, крунисан за краља, и он је то остао све до свог замонашења, пред смрт, 1316. године. С друге стране, казивање Данила II се, по нашем мишљењу, у последње време сувише буквално схвата.[18] Нарочито се инсистира на следећим наводима из Житија краља Драгутина: „А ти, драги мој [redacted] љубими брате, узми моју царску круну, и седи на престолу родитеља свога", каже Драгутин Милутину, [redacted] мало даље: „Даде му [Драгутин Милутину – прим. И. М. Ђ.] драгоцене дарове и злато [redacted] хаљине скупоцене царске, коња свога и оружје своје, које сам на себи, на свом телу ношаше".[19] Један наш савременик је, чак, записао да је Драгутин том приликом „опљачкан". Представе краља Драгутина у његовом параклису у Ђурђевим ступовима [redacted] Ариљу показују да је Драгутин остао краљ, и то је једини могући закључак. Према томе, оно што препричава

---

12 Уп. Нап. 9. у овом раду.

13 Добро су познате Дечанске повеље у облику кодекса (ДХ II [redacted] ДХ III), настале на основу повеље краља Стефана Дечанског из 1330. године, уп. П. Ивић – М. Грковић, *Дечанске хрисовуље*, Нови Сад 1976, на више места.

14 Последњи, трећи део Светостефанске повеље потписао је архиепископ Никодим, и то, како изгледа, још за живота краља Милутина.

15 *Изложба српске писане речи*. Каталог Народне библиотеке СР Србије, Београд 1973, 30, кат. бр. 65.

16 М. Динић, *нав. дело*, 55.

17 Данило Други, *нав. дело*, 20 (Г. Мак Данијел).

18 И. Ђурић, *нав. дело*, 170, 171; С. Марјановић-Душанић, *нав. дело*, 30, 51.

19 Данило Други, *нав. дело*, 61.

Данило II сме се разумети искључиво као симболично казивање.[20] Кад је реч о Драгутиновом потпису у Светостефанској повељи, сасвим је логично да калиграф исписује „раније бивши краљ", пошто је у моменту издавања овог акта, у време архиепископа Никодима, то била чињеница. Једноставно, тада краља Драгутина, а потом и монаха Теоктиста, није више било међу живима.

Већ изнета тврдња да Ђурђеви ступови ■ Ариље показују да је после Дежевског сабора Драгутин остао краљ, захтева шире објашњење. У Драгутиновој капели у Ђурђевим ступовима, која је осликана, по свему судећи, одмах после Дежевског сабора[21], Драгутин је представљен два пута, и то у краљевској одећи с круном на глави: на своду уз краља Милутина, на посебном престолу у оквиру слике Дежевског сабора[22], а у доњој зони као ктитор с моделом храма.[23] Натпис се и данас може прочитати: **стєфань краль с(ꙑ)нь с(вє)таго и великаго кралꙗ оуроша и хтит⟨орь светаго храма сего⟩**.[24]

У другој Драгутиновој задужбини, ово треба посебно нагласити, у Ариљу[25], он је такође у краљевској одећи са круном на глави ■ са моделом храма. Натпис је овде **стєфань крал[ь] и прьви ктитѡрь**.

У оба храма су, подсетимо се, представљени и краљ Милутин и њихова мајка краљица Јелена. На овом месту морамо застати ■ запитати се: у којој мери је овде реч о претензијама краља Драгутина, пошто су то његове задужбине, а колико ове слике откривају стварно стање у српској држави после Дежевског сабора? Колико се данас зна, област Раса са Ђурђевим ступовима је део Милутинове територије, док је Ариље на просторима које држи Драгутин, ■ већ то указује да краљ Милутин и

---

20 С. Ћирковић, *Срби у средњем веку*, Београд 1995, 96, Данилово казивање карактерише као „уопштено ■ стилизовано".

21 Остављајући за другу прилику проблем датовања зидног сликарства у Драгутиновој капели у Ђурђевим ступовима, сматрамо да се не може прихватити претпоставка И. Ђурића, *нав. дело*, 192–193, да су прво насликани ктитор са породицом и краљ Милутин са супругом у доњој зони, а потом Дежевски сабор на своду. Наиме, добро је познато да се осликавање храма, због капања боје, обавља одозго надоле.

22 Д. Милошевић – Ј. Нешковић, *Ђурђеви ступови у старом Расу*, Београд 1983, сл. 35. уп. и В. Ј. Ђурић, *Историјске композиције у српском сликарству средњега века ■ њихове књижевне паралеле*, ЗРВИ X (Београд 1967) 134–135; С. Марјановић-Душанић, *нав. дело*, 50, сл. 4.

23 Д. Милошевић – Ј. Нешковић, *нав. дело*, сл. 32.

24 Ово читање је наше, с тим што смо уништени крај натписа допунили читањем Александра Федоровича Гиљфердинга, уп. А. Ф. Гиљфердинг, *Путовање по Херцеговини, Босни и Старој Србији*, Сарајево 1972, 129.

25 М. Чанак-Медић, *Свети Ахилије у Ариљу*, Београд 1982, сл. 2.

краљица Јелена не оспоравају Драгутину његове регалије. Остављајући по страни западне изворе, у којима се здушно навија за краља Драгутина и у којима се за њега каже „краљ Србије", а за Милутина „краљ Рашке"[26], морамо поменути још два ликовна извора која потврђују закључак о неоспоравању регалија. Реч је портретима краљице Јелене, краља Милутина и краља Драгутина на иконама које су дароване познатим црквама запада. Не знамо како су они изгледали на икони за Св. Николу у Барију[27], осим да су клечали, али по легендама–натписима, где за Драгутина пише *Rex Stephanus filius Urosij Regis Serviae*, а за Милутина *Rex Urosius filius Urosij Regis Serviae*, оба брата су су свакако била представљени као краљеви. Уосталом, тако је на до данас сачуваној икони у цркви Св. Петра у Риму[28] – Милутин и Драгутин су у краљевској одећи и са крунама. Уз то, по ктиторском натпису на првој икони знамо да је она била дар краљице Јелене, док за другу то претпостављамо, пошто је она насликана између српских краљева како је, погнуту, благосиља непознати архијереј. Дакле, после свега шта је о овом питању саопштено, не можемо а да се не сетимо закључка Константина Јиричека, који је још 1911. године записао: „Од тада је [мисли се од Дежеве – прим. И. М. Ђ.] (до 1316) било у држави два краља, које су савременици звали 'краљ Стефан' и 'краљ Урош'."[29]

Пошто је у последње време на известан начин изражена сумња у миропомазање приликом предаје престола у Дежеви[30], а имајући

---

26 М. Динић, *Стефан Драгутин, „rex Serviae"*, Гласник Историјског друштва у Новом Саду IV, св. 3 (Сремски Карловци 1931) 436–437.

27 За икону знамо од Антонија Беатила, нама доступно у G. Cioffari, *Gli zar di Serbia La Puglia e S. Nicola. Una storia di santità e di violenza*, Bari 1989, 30. уп. и С. Радојчић, *нав. дело*, 29.

28 М. Татић-Ђурић, *Икона апостола Петра и Павла у Ватикану*, Зограф 2 (Београд 1967) 11–16, сл. на стр. 11.

29 K. Jiriček, *Gesichte der Serben*, I, Gotha 1911, 300–301. Узгред буди речено, од 1282. до 1314, поред два краља и њихових супруга, имамо и мајку Драгутина и Милутина, краљицу Јелену, коју различито називају: „Јелена, велика краљица" (Драгутинов параклис у Ђурђевим ступовима, 1282–1283), уп. С. Радојчић, *нав. дело*, 27; „Јелена, благочастива и правоверна краљица" (Пљеваљски синодик, 1286–1292), уп. В. А. Мошин, *Сербская редакция Синодика в неделю православия*, Византийский временик XVII, (Москва-Ленинград 1960) 303; „Благочастива и благоверна и светородна велика госпођа, краљица све српске земље и поморске, Јелена" (Номоканон, 1294/1295), уп. Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, III, Београд 1905, 140; „Јелена, краљица све српске земље" (Ариље, 1295/1296), уп. N. L. Okunev, *нав. дело*, 83.

30 И. Ђурић, *нав. дело*, 183, нап. 59.

на уму да је ова света тајна главни део обрада крунисања[31], сматрамо да се и овом питању треба посветити. Уз то, изречена су недавно, на основу казивања Данила II, и оваква мишљења: прво, да „предају инсигнија, како је познато, није извео црквени поглавар, већ бивши краљ Драгутин"[32], и друго, „у тексту Данила II, богатом наговештајима, тешко је веровати да је случајно изостављен податак да је Милутина крунисао црквени поглавар".[33] Међутим, још је Никола Радојчић[34] упозорио да код Данила II поменуто „Многолетствије" указује на учешће цркве при примопредаји престола. И слика Дежевског устоличења Милутиновог и представе осталих устоличења владара у Драгутиновом параклису у Ђурђевим ступовима[35] показују да је присуство црквених поглавара приликом крунисања било неминовно. То што после описа крунисања Стефана Првовенчаног, где се иначе наводи миропомазање[36], нема у српским изворима директних сведочанстава о овој светој тајни, никако не мора значити да се српски владари у средњем веку нису миропомазавали. Да је то заиста тако, чини се, говоре молитве приликом крунисања владара, сачуване у старим српским требницима[37], где је поменуто помазање[38], додуше јелејем, а не миром, што је последица превода грчког текста.[39] При том, никако не смемо изгубити из вида још два занимљива примера. Пре свега, ту је јединствена представа краља Марка (1376/1377) на јужној фасади цркве Св. Димитрија у Марковом манастиру, задужбини Мрњавчевића.[40] Краљ Марко у десној руци држи велики криви рог, који га обележава „као миропомазаног

---

[31] О Миропомазању на Западу и у Византији поводом Дежеве уп. *Исто*, 180–183 (са обимном литературом).

[32] С. Марјановић-Душанић, *нав. дело*, 30.

[33] *Исто*, 51.

[34] Н. Радојчић, *Обред крунисања босанског краља Твртка I. Прилог историји крунисања српских владара у средњем веку*, Београд 1948, 65–66.

[35] В. Ј. Ђурић, *Историјске композиције*, 131–137, црт. 6, 7.

[36] *Живот светога Симеуна и светога Саве*, написао Доментиан, ed. Ђ. Даничић, Београд 1865, 247. Уп. и превод у Доментиан, *Животи Светога Саве и Светога Симеона*, Београд 1938, 138 (Л. Мирковић); Теодосије Хиландарац, *Живот светога Саве*, издање Ђуре Даничића, приредио и предговор написао Ђ. Трифуновић, Београд 1973, 143. Уп. и превод у Теодосије, *Житије светог Саве*, Београд 1984, 138 (Л. Мирковић – Д. Богдановић).

[37] Уп. Н. Радојчић, *нав. дело*, 75, 76.

[38] К. Невострујев, *Три молитве*, Гласник Српског ученог друштва XXII (Београд 1867) 361. Н. Радојчић, *нав. дело*, 78, сматра да је то „молитва за миропомазање".

[39] К. Невострујев, *нав. дело*, 366.

[40] В. Ј. Ђурић, *Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству*, ЗЛУ 4 (Нови Сад 1968) 89–97, сл. 17.

Божијег изабраника за српског краља“[41], односно јединог легитимног наследника српског престола после пропасти Царства.[42] За нас је интересантан и случај деспота Ђурђа Бранковића, који је, према сведочењу Константина Костенечког, био „помазаник“[43], на основу чега је недавно Драган Војводић с правом закључио да су српски владари „и у XV веку били увођени у господство над српском земљом кроз обред миропомазања“.[44]

На крају треба нешто рећи [redacted] о представи Драгутинових синова. Не негирајући опште место да портрети владара [redacted] чланова њихове породице увек имају политичко значење, овде у Ариљу не сматрамо да се по представама два сина краља Драгутина – Владислава и Урошица – може говорити о Драгутиновој намери да актуализује питање наследства српског престола.[45] Више пута је претресано питање евентуалног договора при предаји престола у Дежеви[46], при чему су вреднована [redacted] два извора која говоре о Драгутиновој деци као могућим наследницима српског престола после смрти краља Милутина – византијског историчара Георгија Пахимера[47] [redacted] барског надбискупа Гијома Адама.[48] За ову прилику треба рећи да је казивање барског надбискупа навијачки обојено[49] и да је написано тек пошто се неуспешно завршио покушај Драгутиновог сина Владислава да он преузме српски престо.[50] Да ли, дакле, представа Владислава и Урошица у Ариљу заиста актуализује питање наслеђа престола? Нама се чини да овај прворазредни ликовно-историјски извор треба тумачити

---

41 В. Ј. Ђурић, *Слика и историја у средњовековној Србији*, Глас САНУ CCCXXXVIII (Београд 1983) 131.

42 Уп. о овом питању посебно И. М. Ђорђевић, *Представа краља Марка на јужној фасади цркве Светог Димитрија у Марковом манастиру*, у Кралот Марко во историјата [redacted] во традицијата, Прилеп 1997, 299–307.

43 Константин Филозоф, *Повест о словима. Житије деспота Стефана Лазаревића*, ed. Г. Јовановић, Београд 1989, 127.

44 Д. Војводић, *Владарски портрети српских деспота*, у Манастир Ресава. Историја и уметност, Деспотовац 1995, 89, нап. 96.

45 Г. Бабић, *О портретима*, 158, сматра да „симболична инвеститура“, оликотворена Христом Емануилом који из сегмента неба благосиља Драгутинове синове, „открива намеру краља Драгутина да српски престо обезбеди својим синовима“.

46 Уп. нап. 9 у овом раду.

47 *Византијски извори*, VI, 44, нап. 87 (Љ. Максимовић).

48 С. Новаковић, *Буркард и Бертрандон де-ла-Брокијер. О Балканском полуострву XIV и XV* века, Годишњица Николе Чупића XIV (Београд 1894) 24. Уп. К. Јиричек, *Историја Срба*, I, Београд 1952, 187, нап. 1.

49 Уп. о томе М. Динић, *нав. дело*, 53.

50 Гијом Адам ово пише 1332. године, уп. К. Јиричек, *нав. дело*, 187, нап. 1, док је крунисање Стефана Дечанског обављено 6. јануара 1322, уп. *Историја српског народа*, I, 497 (С. Ћирковић).

другим, истим таквим или сличним, изворима. Колико се данас зна, први српски владар који је сматрао да је зид цркве место на коме треба промовисати наследника престола био је краљ Стефан Првовенчани, свакако уз будно присуство првог српског архиепископа Саве. Ако је веровати сликарству портика Жиче из почетка XIV столећа[51], односно ако прихватимо да су сликари из времена архиепископа Саве III (1309–1316) „поновили" првобитне портрете (Стефана Првовенчаног [redacted] Радослава) и две жичке повеље, а сва је прилика да је, уз мала одступања, било тако[52], онда је Радослав у Жичи у трећој деценији XIII века био представљен у владарском костиму као наследник престола, како га, усталом Жичка повеља [redacted] назива.[53] Готово истовремено у Милешеви, у другој породичној задужбини, насликан је краљ Стефан Првовенчани са два своја сина, Радославом и Владиславом, који је [redacted] ктитор.[54] Пошто Радослав на глави има венац као [redacted] отац, он је овде јасно представљен као наследник престола. Уз то, не смемо заборавити да је Ђорђе Трифуновић, на основу остатка натписа уз Радослава, које је ишчитао Драгомир Тодоровић, понудио реконструкцију првобитног садржаја натписа: **⟨радосл⟩авь. прво⟨родњ сынь и⟩ вѣнчаны. ⟨на⟩ кралѣвство ⟨всѣх⟩ ȝемль диωклитски.**[55] Ову, сме се рећи, праксу наставио је по много чему у српској стварности XIII века изузетан краљ Урош I. У његовој задужбини, у цркви Св. Тројице у Сопоћанима, око 1265. [redacted] око 1270, чак на два места, направљена је разлика у ко-

---

[51] Б. Живковић, *Жича. Цртежи фресака*, Београд 1985, 40–41; М. Кашанин – Ђ. Бошковић – П. Мијовић, *Жича*, Београд 1969, сл. на стр. 197.

[52] М. Кашанин – Ђ. Бошковић – П. Мијовић, *нав. дело*, 197; Г. Суботић, *Манастир Жича*, Београд 1984, 20. Кад је реч о представама Стефана Првовенчаног и Радослава, треба се подсетити да су они са хламидама на којима су медаљони са двоглавим орловима, како се сликају чланови владарске куће Немањића у првој половини XIII века. Обновитељи Жиче из времена Саве III једино су „изменили" круне. Оне су овде куполасте [redacted] са орфаносом. Што се тиче повеља, њихово постојање у XIII веку утврдио је Д. Синдик, *Једна или две жичке повеље?*, Историјски часопис XIV–XV (Београд 1965) 309–315.

[53] С. Новаковић, *Законски споменици српских држава средњега века*, Београд 1912, 571. Уп. и превод на савремени српски језик у Стефан Првовенчани, *Сабрани списи*, Београд 1988, 109 (Љ. Јухас-Георгијевска). За цело питање уп. Д. Синдик, *О савладарству краља Стефана Радослава*, Историјски часопис XXXV (Београд 1988) 23–28.

[54] О портретима у Милешеви уп. В. Ј. Ђурић, *Српска династија и Византија на фрескама у манастиру Милешеви*, Зограф 22 (Београд 1992) 13–25 (са литературом).

[55] Ђ. Трифуновић, *Натписи уз портрете Немањића у манастиру Милешеви*, Књижевност и језик 2–4 (Београд 1992) 94–95, таб. II.

стиму [redacted] инсигнијама између Драгутина и Милутина.[56] Драгутин је у краљевској одећи [redacted] са куполастом круном, као и отац, и он је свакако овде приказан као наследник престола, [redacted] можда чак [redacted] као „млади краљ".[57] Слично је и у цркви Благовештења у Градцу, заједничкој задужбини краља Уроша I и краљице Јелене, у сликарству из око 1275. године. Веома оштећене фреске на југозападном пиластру у последње време успешно је „прочитао" Д. Тодоровић, [redacted] из његове реконструкције[58] излази да је [redacted] у овој цркви Драгутин наследник престола. Он има, наиме, краљевску одећу и куполасту круну. Дакле, деда, отац [redacted] мајка краља Драгутина прворођене синове истичу на зидовима својих задужбина као наследнике српског престола, и ово је морало бити добро познато и самом краљу Драгутину, који је, уосталом, видели смо, и сам био тако представљен. Међутим, када је краљ Драгутин после 1282. године у свом параклису у Ђурђевим ступовима „поручио" портрет сина Владислава[59], сликари су га приказали као и Милутина у Сопоћанима, само са хламидом и, вероватно, венцем, што значи да Владислав овде, у сваком случају сликом, није био предвиђен за наследника српског престола. Ово је углавном поновљено у Ариљу, где су Драгутинови синови са туникама, хламидама и венцима, а нема ниједног битног елемента орната којим би се старији Владислав издвајао од млађег Урошица.[60] Исто су [redacted] обележени: „Господин Владислав" [redacted] „Господин Урошиц". Уз опаску да благосиљајући Христос не мора увек значити [redacted] Божанску инвеституру[61], наше је мишљење да се претпоставка о актуализацији питања наслеђа престола не може прихватити. Они су овде једноставно синови другог краља српских земаља, краља Драгутина. Коначно, треба упозорити да владари династије Немањића у XIV столећу, Стефан Дечански (икона у Барију[62], Св. Никола у

---

56 Уп. представу породице Уроша I у припрати (око 1265) и представе Драгутина [redacted] Милутина на западном зиду наоса (око 1270), В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1991, сл. 4, 5, 120.

57 Од времена Уроша I имамо „први директан помен институције младог краља", а тако је, у једном акту из 1271, назван управо Драгутин, уп. M. Ivković, *Ustanova „mladog kralja" u srednjovekovnoj Srbiji*, Историјски гласник 3–4 (Београд 1957) 60.

58 Реконструкција Д. Тодоровића налази се у трпезарији манастира Градца. Уп. и цртеж Б. Живковића, *Конзерваторски радови на фрескама манастира Градца*, Саопштења VIII (Београд 1969) сл. 6.

59 Д. Милошевић – Ј. Нешковић, *нав. дело*, сл. 33.

60 Разлика је једино у томе што је код Владислава насликан перибрахион, уп. G. Millet – A. Frolow, *нав. дело*, pl. 97, 3.

61 Д. Војводић, *нав. дело*, 88, нап. 94.

62 И. М. Ђорђевић, *О првобитном изгледу српске иконе светог Николе у Барију*, Зборник Филозофског факултета XVI–А, (Београд 1989) 111–122,

Дабру[63], и Душан (Дечани[64], Сопоћани[65], Љуботен[66], Полошко,[67] Лесново[68]), као и њихови велики претходници у XIII веку, такође сликом истичу своје прворођене синове као наследнике српског престола. Узимајући у обзир, дакле, све што је речено, казивање Георгија Пахимера о Драгутиновој деци као Милутиновим наследницима, ако је такав договор у Дежеви и направљен, не потврђује се у задужбинама краља Драгутина. То би, да завршимо, била нека наша запажања о слици и историји код Срба у средњем веку, а поводом портрета у Ариљу.

црт. 1, сл. 1–2; за слику у боји уп. G. Coiffari, нав. дело, II, таб. после стр. 80.

63 С. Радојчић, нав. дело, 45; М. Шакота, *Ризница манастира Бање код Прибоја*, Београд 1981, 15, сл. 2. Треба рећи да је садашњи изглед ктиторске композиције из 1571. године.

64 Г. Суботић, *Прилоі хронолоіији дечанскоі зидноі сликарства*, ЗРВИ XX (Београд 1981), на више места, сл. 2–4; Д. Војводић, *Портрети владара, црквених достојанственика и племића у наосу и припрати*, у Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије, Београд 1995, 265–268, 285, 294, сл. 15, 16, 20.

65 В. Ј. Ђурић, *нав. дело*, 160, сл. 24.

66 З. Расколска-Николовска, *О владарским портретима у Љуботену и времену настанка зидне декорације*, Зограф 17 (Београд 1986) 48, сл. 7.

67 Ц. Грозданов – Д. Ћорнаков, *Историјски портрети у Полошком*, Зограф 15 (Београд 1984) 88, сл. 1, 4.

68 И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1994, 122, 16.

PORTRAITS DE L'ÉGLISE D'ARILIÉ
IMAGE ET HISTOIRE

La galerie de portraits, extrêmement intéressante et en bon état, qui décore l'église Saint-Achille d'Arilje, a fait l'objet des recherches depuis plus d'un siècle. Chaque époque, disons-le tout de suite, a apporté sa contribution à une meilleure compréhension des portraits peints sur les murs de l'église et évoquant des membres de la famille des Némanides, des représentants de l'Église serbe et des évêques de la région de Moravice. Une bonne partie du travail est déjà faite, si bien que, au prime abord, il serait difficile d'y ajouter quoi que ce soit de nouveau. Toutefois, étant donné l'importance de la mission du roi Dragutin dans le domaine de la fondation des églises qui, à Arilje, fut réalisée sans doute en collaboration avec Eusèbe, évêque de Moravice à l'époque, il convient de se pencher encore une fois sur cette matière. N'ayant pas l'intention d'évoquer ici les résultats bien connus, obtenus par ceux qui nous ont précédé, nous nous bornerons à résumer certaines de nos observations sur l'image et l'histoire chez les Serbes du moyen âge, en partant du fait qu'un portrait représenté sur un mur d'église est une source de la plus haute importance et qu'il mérite une attention aussi grande que possible.

Il convient tout d'abord de signaler que d'après deux inscriptions dont l'une figure dans la coupole et l'autre dans le sanctuaire, la décoration peinte de l'église Saint-Achille fut commencée en 1295/96 et que le sanctuaire fut achevé en 1296/97, Nous rappelons ces deux inscriptions pour trois raisons. Premièrement, pour attirer l'attention sur le fait que, par le passé, nos historiens ne mentionnaient que l'année 1296 comme date d'exécution de la décoration peinte; deuxièmement, pour proposer la date qu'il faudrait prendre en considération pour situer les fresques dans le temps et, troisièmement, raison principale, pour dire que, dans l'église d'Arilje, le fondateur, roi Dragutin, est désigné comme „seigneur roi Etienne".

Quant à la place et le rôle tenus par le roi Dragutin après son abdication en 1282, fait-clé pour la compréhension des portraits figurant sur le mur sud du narthex de l'église d'Ariljé (roi Milutin, roi Dragutin, reine Katelina), il nous semble que l'historiographie récente a été influencée, en ce qui concerne cet événement, par deux sources de date postérieure. La première est constituée par le signature calligraphiée du roi Dragutine sur la charte accordée à l'église Saint-Étienne de Banjska: „avant, ex-roi", et la seconde, par la description du changement sur le trône royal à Deževa, due à l'archevêque Danilo II.

Sans négliger aucunement ce qui a été déjà dit à ce sujet, il est indispensable de rappeler que l'exemplaire conservé de la charte accordée à l'église Saint-Étienne, qui avait la forme de code et qui fut publiée sous l'archevêque Nicodème /1317–1324/ est, selon toute apparence, la copie d'une ancienne charte accordée par Milutin. D'un autre côté, la description faite par Danilo II ne peut être située qu'au début du règne d'Stefan Dečanski au plus tôt. Donc, les deux sources sont éloignées de plus de trois décennies de l'événement de Deževa et ont leur origine dans une situation politique différente et dans des circonstances différentes. Étant donné que les compositions peintes immédiatement après 1282 dans le parecclésion des Tours-de-saint--Georges et évoquant Dragutin, soit comme ktitor, soit dans la scène de l'abdication à Deževa, montrent, tout comme, d'ailleurs, celles d'Ariljé, que Dragutin était toujours roi, la description due à Danilo II, où Dragutin remet à Milutin sa couronne, ses vêtements, son cheval et ses armes, ne peut être prise que pour un mode d'expression exclusivement symbolique. Quant à la signature de Dragutin sur la charte de Saint-Êtienne, il est tout à fait logique que le caliigraphe a écrit „avant ex-roi“, du fait qu'au moment où cet acte fut dressé, à l'époque de l'archevêque Nicodème, c'était un fait: Dragutin était mort.

L'assertion susmentionnée selon laquelle les Tours-de-saint-Georges et l'église d'Ariljé montrent que, après l'assemblée de Deževa, Dragutin était toujours roi, impose une question à part: dans quelle mesure s'agit-il des prétentions du roi Dragutin, étant donné que les fresques en question se trouvent dans ses fondations, et dans quelle mesure celles-ci révèlent-elles la situation effective dans l'État, après le changement sur le trône? Nous avons cherché la réponse à cette question dans le fait que le roi Milutine, le roi Dragutin et la reine-mère Hélène avaient été peints sur deux icônes commandées par la reine Hélène, qui avait l'intention d'en faire cadeau à deux églises bien connues de l'Occident. Sur l'icône conservée dans l'église Saint-Pierre de Rome, Milutin et Dragutin sont représentés comme rois et il en est de même sur l'icône exécutée pour l'église Saint-Nicolas de Bari, à en juger par les inscriptions qui nous sont parvenues grâce à la description de celles-ci, faite par A. Beatilo. Il s'ensuivrait donc que la reine Hélène et le roi Milutin ne contestaient pas la régale au roi Dragutin.

Étant donné que ces derniers temps ont été émis certains doutes au sujet de l'onction accompagnant le sacre du roi lors du changement sur le trône qui eut lieu à Deževa et en tenant compte, d'autre part, du fait que ce saint sacrement faisait la partie principale de la cérémonie de couronnement, nous considérons que cette question mérite, à son tour, notre attention. Tout d'abord, nous tenons à signaler que

„le règne pendant de nombreuses années“, mentionné dans le texte de Danilo II, indique la participation de l'Église aux cérémonies d'abdication et d'accession au trône. La scène de couronnement de Milutin à Deževa, aussi bien que les scènes d'accession au trône des autres Némanides, représentées dans le parecclésion de Dragutine aux Tours-de-saint-Georges, montrent que la présence des hauts dignitaires de l'Église aux cérémonies de couronnement était de rigueur. Le fait que, après la description du sacre d'Etienne le Premier Couronné, il n'y a pas de témoignages directs sur ce saint sacrement, ne doit pas signifier nécessairement que les souverains serbes du moyen âge n'aient pas été oints. Qu'il en fût effectivement ainsi, c'est ce dont témoignent les prières dites à l'occasion du couronnement des souverains, conservées dans les rituels serbes de dates postérieures, où ce sacrement est mentionné. D'autre part, on ne doit pas négliger deux autres exemples intéressants. Sur une fresque peinte dans le Markov Manastîr en 1376/77, le roi Marko tient à la main un grand cor recourbé qui le désigne comme „roi serbe en tant qu'élu oint du Seigneur“, c'est-à-dire le seul héritier légitime du trône serbe après la chute de l'Empire. Sur la base du témoignage fourni par Constantin le Philosophe, selon lequel le despote Djurdje Branković avait été oint, on peut conclure à bon droit que les souverains serbes étaient oints au XV^e^ siècle aussi.

Avant de terminer, il convient de dire quelques mots sur les représentations des fils de Dragutin. Sans contredire le lieu commun selon lequel les portraits des souverains et des membres de leur famille ont toujours un sens politique, nous ne considérons pas qu'ici, à Ariljé, à en juger par les représentations des deux fils du roi Dragutin – „seigneur Vladislav“ et „seigneur Urošic“ figurés en bas du Christ Emmanuel bénissant – on puisse parler de l'intention de Dragutin d'actualiser la question de succession sur le trône serbe. En effet, en tenant présent à l'esprit les sources historiques écrites /Georges Pachimeres, Guillaume Adam/, il nous semble que cette source privilégiée du domaine de l'histoire et de l'histoire de l'art devrait être confrontée avec d'autres sources similaires, On sait bien qu'au cours du XIII^{e} siècle, sur les fresques de leurs fondations (Žiča, Mileševa, Sopoćani, Gradac) et, plus tard aussi, au cours du XIV^{e} siècle (icône de Bari, Saint-Nicolas de Dabar, Dečani, Sopoćani, Ljuboten, Pološko, Lesnovo), les souverains serbes utilisaient les peintures à fresque pour mettre en évidence leur aîné comme héritier du trône (en le faisant représenter en habits de roi et coiffé d'une couronne ronde ou conique), ce qui n'est pas le cas des portraits de Vladislav et d'Urošic à Ariljé, pas plus du portrait de Vladislav, peint dans la chapelle de Dragutin, dans les Tours-de-saint-Georges. Ils sont velus de tuniques et de chlamydes, coiffés de couronnes de fleurs. En signalant que le Christ bénissant ne signifie

pas toujours l'investiture divine, nous faisons remarquer que les sources qui parlent des fils de Dragutin en tant qu'héritiers de Milutin, même si un tel accord avait été fait à Deževa, ne sont pas confirmées par les fresques peintes dans les fondations du roi Dragutin.

ВЛАСТЕОСКЕ ЗАДУЖБИНЕ

О властеоским споменицима у источним областима српске средњовековне државе

Сасвим на почетку желим да изнесем нека своја размишљања о карактеру оваквих скупова, посебно у односу према теми која се овде саопштава. Пре свега, избор теме увелико превазилази место ■ намену скупа. Ова чињеница говори већ сама по себи. Намера је да се на овом простору и у овом граду укаже на један повећи период наше духовне и културне историје, и тиме ова територија не издваја од целине. Међутим, ограничено време излагања упућује на сажетак, без ширег описивања толико потребних података. То је у неку руку и добро, јер ће само објашњење наслова теме дати суштину тумачења које тежи да што дубље проникне у идеје ■ мисли наших далеких предака, и то из угла њиховог погледа на свет ■ без оптерећења које нам наша савременост доноси.

Прво неколико речи о значењу појма властеоски споменик. Ради се, дакако, о црквеним задужбинама великаша које су у већем броју саграђене управо у источним областима српске средњовековне државе. Наше схватање цркве као монумента, у најширем смислу, своди се на три значења: црква је монумент једног човека или породице; она је, такође, монумент мање или веће области; и коначно, она је монумент једне државе, у овом случају српске средњовековне државе. Међутим, наше доба је подложно разноразним деобама те се и стари споменици употребљавају у различите сврхе. Морам рећи да су и људи од струке до недавно, додуше, несвесно, правили сличне грешке. Зато је једино методолошки исправно разматрање одређене споменичке целине у односу на време настанка дакле, онако како стоји у наслову – „у источним областима српске средњовековне државе“. То већ много значи. Наиме, ако се погледа распоред споменика српске властеле у источним областима – од Поганова на северу до Меникејске горе на југу – онда се заиста сме говорити о посебној групи која је створена да чини духовни и културни бедем бића нације. Ова констатација има посебну тежи-

ну у односу на чињеницу да српски владари своје задужбине граде у централним, свакако безбеднијим областима српске државе. На овом месту треба скренути пажњу на ширење српских граница [redacted] у вези с тим настанак властеоских задужбина. Када се одређени регион освоји, заслужна властела добија ту поседе у баштину али и на управу. Пошто је то неретко значило освајање вишег места на хијерархијској лествици звања и дужности, а великаш као суверен области мора испуњавати захтеве свога ранга, он је дужан да на свом подручју оснива Божију кућу за себе [redacted] свој народ. Тиме ствара могућност за лично спасење, а сопственим примером околини показује да његова задужбина превазилази једноставни религиозни праксис. Уз то, треба поменути два занимљива податка. Прво, један број властеоских цркава се после низа година од настанка прилаже чувеном манастиру Хиландару на Светој гори, и друго, неке велможе поклањају изузетну пажњу познатим светим местима своје области – Рила, Лесново, Меникејска гора – на тај начин што већ постојеће манастирске целине или обнављају или из темеља поново граде. Овакви даровни подухвати подразумевали су остварење одређених ктиторских права, могућност замонашења или сахране у манастиру. Тиме се, у ствари, заокружује идеално замишљени овоземаљски животни циклус сваког правог хришћанина.

У средишту нашег веома сажетог посматрања стоји необично важно схватање: свака задужбина кроз садејство вербалних и ликовних порука – натписи, записи, повеље, портрети – доноси опис стања власти, односно њен распоред у оквиру мање или веће државне целине, као год и у односу на замишљену небеску државу. Напослетку, овде се могу разазнати знакови владајућег идеолошког система, што је без сумње највиши циљ и домет ових порука.

Предлажем само неколико репрезентативних примера за илустрацију. Угледни балкански монашки центар, манастир Светог Јована Рилског (данас у Бугарској) ушао је у оквире српске државе после битке на Велбужду. Само коју годину касније, 1334/5. један од најзначајнијих велможа Стефана Дечанског [redacted] Душана, протосеваст Хреља[1], подиже манастирски пирг са параклисом који украшава фрескама.[2] Натпис од опеке на јужној страни почиње речима: „При државе господина превисоког Степана Душана краља сазда овај пирг господин протосеваст Хреља...“ (сл. 65).[3]

---

1 М. Динић, *Реља Охмућевић. Историја* [redacted] *предање*, Зборник радова Византолошког института IX, Београд 1966, 97.
2 Л. Прашков, *Хрельовата кула*, София 1973.
3 Ibid. Сл. 4; Г. Томовић, *Морфологија ћириличких натписа на Балкану*, Београд 1974, 55.

Ово мешање *praepositio loci et temporis* може се, по свему судећи, наћи ■ у цркви Светог Јована Богослова у Земену (такође данас у Бугарској) у којој је око 1360. непознати властелин деспота Дејана, господара жеглиговског ■ радомирског краја, поручио други слој живописа.[4] Нажалост, изнад ктиторске композиције остао је само део натписа: **...авж деспотѣ деꙗна, исписа сѧ си храмь стаго иѡана богословца.**

Врло вероватно сам почетак је гласио „при“ или „у државе деспота Дејана“. Чак и да је у уништеном делу стојало име цара Уроша, видљива је промена садржаја власти.[5]

Из сачуваних повеља које се односе на властеоске задужбине наводим два занимљива податка. Око 1334–1336. краљ Душан поклања манастиру Хиландару раскошну грађевину Светог Арханђела Михаила у Штипу коју је, по његовим речима, саградио поменути протосеваст Хреља **оть основаниꙗ любовꙗ доуше си вь паметь кралєвства ми и вь паметь єго**, дакле и за владара и за себе.[6] С друге стране, изгледа да је дворска канцеларија цара Душана имала угледну и богату властелу. Тако дијак анагност Драгоје иступа на Сабору, вероватно оном у Скопљу 1349.[7] и саопштава да је „више Габрова у Беласици“ почео зидати чак две цркве – Богородицу Пречисту и Свете Арханђеле.[8] Као миљеник двора добио је благослов цркве а од цара имања.

Коначно, ако постоји властеоски споменик који у потпуности описује наше схватање, то је свакако Лесново, задужбина најмоћнијег великаша краља и цара Душана великог војводе, севастократора Јована Оливера.[9] Просто невероватно како се поклапају подаци о настајању ове целине ■ подаци Оливеровог успона по хијерархијској лествици титула. На месту мале и неприкладне грађевине, у којој је до 1330. лежало тело светог Гаврила Лесновског, велики војвода Јован Оливер гради цркву посвећену великом војводи вишњих сила, арханђелу Михаилу. То се догодило „у дане Стефана Краља“ 1341, а о чему сведоче камени натписи –

---

4 Л. Мавродинова, *Земенската църква*, София 1980, 23–203.
5 Ibid., 136.
6 С. Новаковић, *Законски споменици српских држава средњега века*, у Београду 1912, 402; за анализу повеље cf. С. Ћирковић, *Хрељин поклон Хиландару*, Зборник радова Византолошког института 21, Београд 1982, 103–117.
7 Н. Радојчић, *Српски државни сабори у средњем веку*, Београд 1940, 131–132.
8 С. Новаковић, *op. cit.*, 758.
9 О Леснову cf. N. L. Okunev, *Lesnovo, L'art byzantin chez les Slaves*, I/2, Paris 1930, 222–263.

повеља над западним ■ јужним улазом у цркву.[10] У исто време свакако је био поручен полијелеј, на чијем ланцу се излива Оливерова војводска титула.[11] Неколико година касније, сигурно после пролећа 1346.[12] ливци полијела у медаљоне кола стављају нову титулу – севастократорску[13], што чине и сликари у соклу испод ктиторске композиције на северном зиду наоса[14]; овај податак упућује на помисао да је живопис завршаван у тренутку када је Оливер био севастократор.[15] Сасвим занимљиво, изгледа да је на самом крају овог посла у манастир стигла вест како је ктитор добио деспотску титулу, па му је портрет замењен новим, са разуме се, новим натписом.[16] Напослетку, пошто је на Сабору у Скопљу 1347. Лесново постало седиште новоосноване злетовске епископије[17], наметнула се потреба за подизањем припрате. И ово је извео Јован Оливер, свакако заједно са првим злетовским епископима, Јованом ■ Арсенијем.[18] Посао је окончан августа 1349. године, како стоји

---

10 Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, I, Београд 1902, 30; Г. Томовић, *Повеља манастира Леснова*, Историјски часопис XXIV, Београд 1977, 91, сл. 1. Као велики војвода Јован Оливер је 1342. г. поручио и један минеј, Љ. Стојановић, *op. cit.*, 31; В. Спасовъ, *Славянский восточный орнаментъ по рукописямъ древняго и новаго времени*, Санкт Петербург 1887, таб. XVIII/1.

11 в[оево]да оли[ве]р м[а]рна анна. За фрагмент полијелеја знамо једино по цртежу Пере Поповића у G. Millet, *L'ancien art serbe*, Paris 1919, сл. 11. По нашем сазнању овај податак до сада није коришћен.

12 Б. Ферјанчић, *Севастократори ■ кесари у српском царству*, Зборник Филозофског факултета XII-1, Београд 1970, 257–259.

13 с[е]в[асто]к[ра]т[оръ] wл[и]в[е]р мара анна. Ђ. Бошковић, *Белешке са путовања*, Старинар III, сер. VII, Београд 1932, 91, сл. 11; С Габелић, *Нови податак о севастократорској титули Јована Оливера и време сликања лесновског наоса*, Зограф 11, Београд 1980, 54.

14 Због иконостаса XIX века данас се дâ видети само почетак севастw..., С. Габелић, *op. cit.*, 54, сл. 1, 2, 8.

15 Ово је закључак С. Габелић, *op. cit.*, 61, који се може прихватити.

16 Cf. издање натписа код Г. Томовић, *op. cit.*, 87. Одавно овај натпис, у коме се Јован Оливер помиње као деспот а Душан као краљ, побуђује пажњу истраживача, управо због времена настанка портрета и самим тим остале декорације, за различита мишљења cf. В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 212; Г. Томовић, *op. cit.*, 87; С. Габелић, *op. cit.*, 60–61. Сасвим сигурно, у праву су они који мисле да је натпис исписан одједном и да је изведен када и портрет. Појава севастократорске титуле у соклу само на први поглед уноси забуну. Наиме, досадашњи истраживачи овог портрета нису приметили да је Јован Оливер насликан на слоју који се по интензитету боје основе разликује од слоја на коме је изведен арханђео Михаило, такође у оквиру ктиторске композиције. И линија горње бордуре је невешто спојена, cf. нашу фотографију бр. 3 и таблу у боји у *Историја српског народа*, I, Београд 1981, т. XLII.

17 С. Новаковић, *op. cit.*, 676–681; М. Јанковић, *Епископије ■ митрополије српске цркве у средњем веку*, Београд 1985, 123–127.

18 М. Јанковић, *op. cit.*, 161, сл. на стр. 160.

у натпису на грчком језику над улазом у наос.[19] Овде је Божанска инвеститура[20] представљена на најбољи начин, у слогу са царским и властеоским портретима. На северном зиду видимо да је свако на вертикалној лествици на свом месту. Највиши, општи идеал свих, из сегмента неба Христ спушта круне на царску породицу, Јелену, Душана и Уроша. Испод њих су деспотица Марија, деспот Јован Оливер са децом Дамјаном и Крајком. Практично и јасно, што је ранг појединца у хијерархији већи, Божја милост као верификација ауторитета је израженија. Тачно то као вербална пракса стоји поред Оливеровог портрета у наосу: „Ја роб Божији Јован Оливер, по милости Божијој ■ господина ми краља Стефана био сам код Срба велики челник, потом велики слуга, потом велики војвода; потом велики севастократор за верно њему поработаније по милости Божијој ■ велики деспот све српске земље и поморске ■ учесник Грком“ (сл. 64).[21] С друге стране, у припрати деспот Јован Оливер, злетовски епископ и веома учени сликари као пандан Божанској инвеститури и портретима постављају на јужни зид централне илустрације 148–150 псалма.[22] Са целом васељеном цареви и кнежеви подједнако су дужни да хвале Господа (Пс. 148, 11); њихово највеће дело у том смислу било је испуњење кардиналне врлине љубави према Богу и ближњем, а задужбина је значила материјално остварење ове тежње.

Још од почетка тридесетих година XIV века, некако од првих Душанових освајања, у српском друштву се слободније размишља о изједначавању лепоте небеског и земаљског двора, што је у крајњој линији водило условној могућности успињања по хијерархијској лествици аналогија, управо онако како је поступио велики војвода Јован Оливер поручујући цркву у славу великог војводе вишњих сила Арханђела Михаила.[23]

---

19 N. L. Okunev, *op. cit.*, 224, Фиг. 162.

20 Z. Gavrilović, *Divine Wisdom as Part of Byzantine Imperial Ideology – Research into the Artistic Interpretations of the Theme in Medieval Serbia. Narthex Programmes of Lesnovo and Sopoćani*, Зограф 11, Београд 1980, 46–48.

21 Г. Томовић, *op. cit.*, 89.

22 N. L. Okunev, *op. cit.*, Pl. XXXVII.

23 О томе и посебно *Црвени коњанички лик арханђела Михаила у Леснову*, Зограф 8, Београд 1977, 55–58.

ON THE MONUMENTS OF NOBLEMEN IN EASTERN PARTS OF THE SERBIAN MEDIEVAL STATE

The monuments of noblemen are church foundations of the people of high rank, built in large number just in eastern parts of the Serbian medieval state. A representative example of such monuments is Lesnovo, ■ foundation of great duke and despot Jovan Oliver, the most powerful noblemen of the Emperor Dušan. In the place where a little and inappropriate building in honor of Saint Gavrilo Lesnovski used to be, the great duke Jovan Oliver built a church dedicated to Archangel Michael, which showed his rise to highest ranks of the Serbian state. This church is a nice illustration of the idea of equalizing beauties of the celestial and terrestrial court in accordance with the expansion of earthly power of noblemen in Serbian Empire.

О средњовековној цркви Свеtої Николе у Врању

Упућенијим у историографију о средњовековном Врању, а нарочито упућенијим у радове о цркви Светог Николе, може изгледати необично да се оваква тема нашла на овом скупу. Пре свега, ради тога што постоји обимна монографију о цркви Светог Николе коју је 1938. у Старинару објавио Ђорђе Сп. Радојичић[1], који се, потом, 1965. у Врањском гласнику још једном вратио ктиторима цркве које је идентификовао као „феудалну породицу Багаш".[2] Међутим, припремајући недавно књигу о Зидном сликарству српске властеле у доба Немањића, у коју сам разумљиво морао да укључим и цркву Светог Николе, приметио сам да многа питања нису на задовољавајући начин разрешена, односно да су изречене многе претпоставке које морају бити изложене још једној провери. У вези с тим је свакако напредак наше историјске и историјско-уметничке науке, односно нова сазнања која се тичу како средњовековног Врања, тако и саме цркве Светог Николе и њених ктитора или поседника. Дакле, намера овог саопштења је да се још једном прикаже сачувана грађа о цркви Светог Николе, да се та оставштина анализира и, чини се, донесу нешто другачији закључци од Ђ. С. Радојичића и других истраживача који су се углавном држали његових разултата.

Сасвим на почетку дужни смо подсетити на личности које су писале о цркви Светог Николе у Врању. По ослобођењу, 1878. године, у Врању су боравили Алекса С. Јовановић[3], Сретен Л. Поповић[4] и Милан Ђ. Милићевић.[5] Сваки од њих је кратко описао цркву

---

1 Ђ. Сп. Радојичић, *Црква Св. Николе у Врању*,Старинар III, сер. XIII, Београд 1938, 51–70.

2 Id., *Феудална йородица Баїаш из Врања*, Врањски гласник I, Врање 1965, 19–23.

3 А. С. Јовановић, *Врање и њеїово Поморавље*, Дело XX, Београд 1898, 43–44.

4 С. Л. Поповић, *Пуtовање йо Новој Србији*, Београд 1950, 485.

5 М. Ђ. Милићевић, *С Дунава над Пчињу*, Годишњица Николе Чупића IV, Београд 1882, 295.

Светог Николе, углавном као „малену црквицу... у полусрушеном стању... без крова“[6], „развалину“[7], или као „разваљену црквицу, сасвим незнатну и опалу“.[8] Много веће претензије имао је Јован Хаџи-Васиљевић који је 1894. написао а тек 1900. публиковао свој рад о остацима старина у Врањском округу[9], у коме је, колико су му то знања дозвољавала, обрадио цркву Светог Николе [redacted] нарочито гробне плоче које су при обнови овог храма 1894. у њему нађене. Морамо рећи да је садржај натписа ових плоча Ј. Хаџи-Васиљевић објавио још 1896. у свом чувеном [redacted] обимном раду *Ка историји града Врања*, чланку који је изашао у *Годишњици Николе Чупића*.[10] Укупно, изнета грађа и запажања Хаџи-Васиљевића практично су данас једино што нам је остало од првобитног изгледа цркве, пошто је она, зна се, прво 1894. обновљена[11], а потом је на њеном месту почетком XX века саграђена нова, данашња црква Светог Николе.[12]

Значајан датум за истраживање ове цркве представља монументално дело Стојана Новаковића *Законски споменици српских држава средњега века*, које је објављено 1912. године. У њему је по исписима Љубомира Ковачевића издата Хиландарска повеља број 28[13], из које се поуздано могла разазнати прва историја цркве Светог Николе. Тада је већ било сасвим јасно да је кнез Балдовин, чија је смрт забележена на једној гробној плочи у цркви, иста личност са кнезом Балдовином у повељи [redacted] да се „разваљена црквица“ на гробљу у Врању може идентификовати са старом средњовековном црквом. Ова повеља, иначе, говори о прилагању цркве манастиру Хиландару од стране Душановог властелина Маљушата[14], свакако као наследника баштинских права, који је у акту записан и као жупан.[15] Дакле, од првог издања ове повеље, а њу је касније 1927. посебно објавио Александар Соловјев[16], отворила се

---

6 А. С. Јовановић, *op. cit.*, 43.

7 С. Л. Поповић, *op. cit.*, 485.

8 М. Ђ. Милићевић, *op. cit.*, 295.

9 Ј. Хаџи-Васиљевић, *Остаци старина у врањском округу*, Гласник православне цркве у Краљевини Србији I, 7, Београд 1900, 49–52.

10 Id., *Ка историји града Врања*, Годишњица Николе Чупића XVI, Београд 1896, 286–287, нап. 18.

11 О обнови из 1894. cf. А. С. Јовановић, *op. cit.*, 44; Ј. Хаџи-Васиљевић, *Остаци старина*, 49.

12 По натпису на мермерној плочи изнад западног трема храм Светог Николе је подигнут 1905. а освећен 1906. године.

13 Ст. Новаковић, *Законски споменици српских држава средњега века*, Београд 1912, 413–416.

14 *Ibid.*, 413.

15 *Ibid.*, 414.

16 А. Соловјев, *Повеља краља Душана о манастиру Св. Николе у Врању*, Прилози за књижевност, језик, историју [redacted] фолклор (= Прилози КЈИФ) VII, Бео-

могућност за расправу о ктитору–оснивачу ове српске властеоске задужбине. Први се у томе окушао Василије Марковић, који је закључио да је „неки властелин Маљушат, син кнеза Балдовина, подигао манастир Светог Николе у Врању".[17] На ово је одмах реаговао Владимир Р. Петковић, приказујући Марковићеву књигу: „Из листине Но. 28 у Хиландару види се, да је цркву св. Николе у Врању још Стеван Дечански потврдио кнезу Балдовину, отуда је нетачно тврдити да је њу подигао тек син Балдовинов властелин Маљушат".[18] Касније, 1928. и 1929. В. Р. Петковић је био сасвим одређен: цркву је за владе Стефана Дечанског сазидао кнез Балдовин, а његов син жупан Маљушат је за владе Душана поклања Хиландару.[19] Ови Петковићеви закључци нису изгледа били познати Радославу Грујићу који се у књизи о Скопској митрополији држи Марковићевог става да је „властелин Маљушат, син кнеза Балдовина, подигао манастир Св. Николе у Врању".[20] Узгред речено, види се да Петковић Светог Николу назива црквом, а Марковић манастиром, па чак и А. Соловјев, када издаје Хиландарску повељу бр. 28, у наслов ставља „манастир", иако за такву идентификацију заиста нема података.[21]

Већ је поменуто да је 1938. Ђ. Сп. Радојичић објавио праву обимну монографију о цркви Светог Николе, сакупивши на једном месту све познато о овој задужбини. На основу садржаја Хиландарске повеље бр. 28 његов је закључак, о коме ћемо у овом раду посебно расправљати, да је црква Светог Николе подигнута „у непознато доба и од непознатог оснивача"[22] и да је њу краљ Стефан Дечански (1321–1331) „заједно са свим њеним поседима и привилегијама" „даровао" кнезу Балдовину и његовој деци[23], односно „цркву је Балдовин добио у баштину"[24] и „као баштиник Балдовин је нема сумње постао њен 'втори' или 'нови ктитор'".[25] По Ђ.

град 1927, 107–115. Овај рад је одмах и приказан, cf. Р. С. Петровић, Архив за правне и друштвене науке XVI, 2, Београд 1928, 159–160 и Ђ. Сп. Радојичић, Богословље III, 4, Београд 1928, 316–317.

17 В. Марковић, *Православно монаштво и манастири у средњевековној Србији*, Сремски Карловци 1920, 109.

18 В. Р. Петковић, Прилози КЈИФ I, 1, Београд 1921, 164.

19 Id., *Никола Св.*, Народна енциклопедија српско-хрватско-словеначка, III,Загреб 1928, 72; Id., *Portreti iz Psače*, Narodna starina VIII, 20, Zagreb 1929, 202.

20 Р. М. Грујић, *Скопска митрополија*, Скопље 1935, 141.

21 Ђ. Сп. Радојичић, Црква Св. Николе, 58, 67 с разлогом одбацује могућност да је Свети Никола био манастир.

22 *Ibid.*, 70.

23 *Ibid.*

24 *Ibid.*, 59.

25 *Ibid.*

Сп. Радојичићу „доцнији баштиник цркве ...жупан Маљушат, несумњиво некакав сродник кнеза Балдовина“[26], прилаже Светог Николу манастиру Хиландару, и о томе говори поменута Душанова повеља из 1343–1345. године. 1965. Радојичић је поновио ове своје закључке у раду *Феудална породица Багаш из Врања*.[27] Оваква реконструкција првобитне историје Светог Николе у Врању прихваћена је од осталих истраживача све до данашњег дана. Тако је код Миодрага Ал. Пурковића[28], В. Р. Петковића[29], Гордане Томовић[30], Радета Михаљчића[31] и Гојка Суботића.[32]

Наш став је другачији, али пре расправе о важном питању ктиторства дужни смо приказати средњовековну грађу о цркви Светог Николе, пошто већ ту можемо изнети извесна побољшања досадашњих схватања. Најстарији сачувани писани извор је већ поменута Душанова повеља манастиру Хиландару, којом се црква Светог Николе прилаже „умољењем“ властелина Маљушата најугледнијем српском средњовековном манастирском властелинству.[33] Акт је у целини објавио А. В. Соловјев, датујући га због помена речи **чєстьникь г'рькомь** у Душановој титули у године 1343. до 1345.[34] О промени у Душановој титули после освајања током 1343. постоји већ бројна литература[35], па се на основу ње време издавања повеље може сузити на јесен 1343 – крај 1345. На самом почетку овог документа стоји да краљ Душан издаје повељу „пошто видех записано родитељем краљевства ми Урошем Трећим хрисовуљу записану кнезу Балдовину и његовој деци за

---

[26] Ibid., 70.

[27] Id., *Феудална породица*, 19–20.

[28] М. Ал. Пурковић, *Попис цркава у старој српској држави*, Скопље 1938, 35.

[29] В. Р. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950, 61–62 одустаје од свог ранијег става, cf. supra, и приклања се, очигледно, мишљењу Ђ. Сп. Радојичића.

[30] Г. Томовић, *Морфологија ћириличких натписа на Балкану*, Београд 1974, 60.

[31] Р. Михаљчић, *Крај српског царства*, Београд 1975, 73.

[32] Г. Суботић, *Обнова манастира Светог Павла у XIV веку*, Зборник радова Византолошког института (= ЗРВИ) XXII, Београд 1983, 225.

[33] Cf. нашу напомену 16. За дипломатичко-палеографску анализу повеље cf. Л. Славева – В. Мошин, *Српски грамоти од Душаново време*, Прилеп 1988, 91–93.

[34] А. Соловјев, *op. cit.*, 109.

[35] Љ. Максимовић, *Грци и Романија у српској владарској титули*, ЗРВИ XII, Београд 1970, 61–70; Историја српског народа, I, Београд 1981, 521–523 (Б. Ферјанчић); Г. Суботић, *Прилог хронологији дечанског зидног сликарства*, ЗРВИ XX, Београд 1981, 118–119; Ц. Грозданов – Д. Ћорнаков, *Историјски портрети у Полошком (I)*, Зограф 14, Београд 1983, 62–63 (сви радови са старијом литературом).

правоверно поработаније њихово“.[36] Значи, а то су уосталом утврдили и многи пре нас, о цркви Светог Николе и њеним поседима постојала је и повеља краља Стефана Дечанског. За разлику од других истраживача који су ову данас несталу повељу датовали сасвим једноставно – 1321–1331[37], ми на основу добро познатих података настанак овог акта стављамо у време од 6. јануара 1322, када је после династичких борби крунисан Дечански, до августа 1331. године, до када је пре сукоба са сином Душаном двор био у рукама Дечанског.[38] Трећи акт је позната тзв. Општа хиландарска повеља цара Душана из 1348. године[39], у којој су набројана хиландарска имања. Ту је, изгледа грешком писара, међу поседима „у земљи грчкој“ наведена „црква Свети Никола у Врању са селима и правима“.[40] Коначно, четврти документ је хиландарска повеља загонетног ћесара Угљеше, из по свему судећи самог почетка XV века.[41] Њоме Хиландару ћесар Угљеша пре цркве Светог Николе у Лучанима и села Трновца даје „цркву Свети Никола у Врању, село Врање, са правима села тога...“[42]

Од поменуте три гробне плоче, нађене у цркви 1894. године у присуству Ј. Хаџи-Васиљевића, плоче које су 1895. пренете у Народни музеј у Београду, сачувала се само једна, она на којој је исклесан дан смрти кнеза Балдовина – 1. октобар. Њу је 1974. објавила Г. Томовић.[43] Друге две, познате су данас, нажалост, само из преписа Ј. Хаџи-Васиљевића. На једној је забележен дан смрти изгледа неке госпође Ане (?), а на другој да је „28. марта умро раб Божији Никола... унук Балдовина“.[44] По сведочењу Хаџи-Васиљевића, плоче су биле у поду наоса цркве, испред олтарске преграде.[45] То је, дакле, постојећа грађа на основу које је Ђ. Сп. Радојичић написао своју монографију, и на основу које ћемо и ми покушати да дамо нека наша запажања.

Прво и основно питање је ко је заиста подигао цркву Светог Николе у Врању – кнез Балдовин, жупан Маљушат, или неко

---

36 А. Соловјев, *op. cit.*, 110.

37 Ђ. Сп. Радојичић, *Црква Св. Николе*, 63, 70; Id., *Феудална породица*, 19.

38 *Историја српског народа*, I, 509–510 (С. Ћирковић).

39 Л. Славева, *Општа хиландарска грамота на цар Душан од 1348*, Споменици на средновековната и поновата историја на Македонија, III, Скопје 1980, 425–446. О овом документу cf. и Л. Славева – В. Мошин, *op. cit.*, 194–195.

40 Л. Славева, *op. cit.*, 441.

41 Ст. Новаковић, *op. cit.*, 460–461.

42 *Ibid.*, 461.

43 Г. Томовић, *op. cit.*, 59–60.

44 J. Хаџи-Васиљевић, *Ка историји*, 286–287, нап. 18; Id., *Остаци старина*, 50.

45 Id., *Остаци старина*, 49–50.

пре кнеза Балдовина, како то мисли Ђ. Сп. Радојичић. Одмах, на почетку желим да се изјасним. Реч је о баштини кнеза Балдовина ■ баштинској цркви коју је он заједно са децом на свом поседу у Врању саградио.[46] Експозиција Душанове повеље овако почиње: „Пошто видех записано родитељем краљевства ми Урошем Трећим хрисовуљу записану кнезу Балдовину и његовој деци за правоверно поработаније њихово, тога ради и краљевство ми то све, видевши записаније, не разорих ни до једне црте, него више потврдих и испуних недостајеће; тако ■ видевши правоверно поработаније вазљубљеног властелина краљевства ми Мањушата ■ његово умољеније принесох мали дар овај, раб Христу Стефан краљ, пречистој матери Божијој Хиландарској цркву Светог Николе у Врању селу, с међама и с виноградима ■ с катуном и с ливадама и с млиновима ■ са свим правима села тих".[47] Из овог исказа, по нама, сасвим јасно излази ко је ктитор–оснивач а ко наследник ктиторског права. Међутим, Ђ. Сп. Радојичић претпоставља да пошто се у овој повељи не каже да је кнез Балдовин оснивач, „он то није ни био".[48] Притом, Радојичић заборавља да помене да је о Балдовиновом ктиторству могло бити речи у повељи Дечанског[49], како је то иначе случај у другим оснивачким повељама које се односе на властеоске задужбине[50], о чему ћемо касније говорити. Да би своје мишљење поткрепио, Радојичић[51] је дао превелики значај опште познатом изразу „за правоверно поработаније кнеза Балдовина и његове деце", израза који је означавао, зна се из приличног броја управо повеља за властелу, „верну службу" и неприкосновеност баштине док се верно служи владару.[52] Заиста, овде није реч

---

[46] Све што је о властеоској баштини ■ цркви Светог Николе записано у Душановој повељи из 1343–1345. дословно је поштовање одредаба Душановог Законика, чланова 39, 40, 41, 42, 45, 47, cf. *Душанов Законик*, Београд 1986, 62–63. И на овом примеру показује се да је Законик из 1349. у ствари, институционализација обичајног права и правне праксе, што је већ утврђено од свих истраживача који су се њиме бавили.

[47] А. Соловјев, *op. cit.*, 110.

[48] Ђ. Сп. Радојичић, *Црква Св. Николе*, 59.

[49] Истини за вољу, Ђ. Сп. Радојичић, *op. cit.*, 57–58 упућује на неке повеље у којима се директно наводи да су властела-ктитори подигли цркву „на својој баштини". Међутим, примери Псаче, Лешја (Петруса), Конча и Архиљевице служе му само да констатује како се у „повељи Душановој о цркви не говори као баштини Мањушата". У вези с тим, треба запазити да у повељи није записано да је Мањушат подигао цркву, која се његовим „умољењем" предаје Хиландару, те тако он, свакако није могао бити њен ктитор.

[50] Cf. infra.

[51] Ђ. Сп. Радојичић, *op. cit.*, 59.

[52] Cf. Ст. Новаковић, *op. cit.*, 307, 410, 581, 676, 399, 435, 691; А. Соловјев, *Одабрани споменици српског права од XII до краја XV в.*, Београд 1926,

о некој посебној „награди“, како мисли Радојичић, јер тако гледано шта закључити из истог „правоверног поработанија за властелина краљевства ми Маљушата“, а црква се прилаже манастиру Хиландару.[53] Дакле, ради се о општем месту „верне службе“ и за једног ■ за другог, како је то већ поводом овог случаја записао Милош Благојевић.[54]

Пре него што изложимо наше тумачење наведеног исказа из Душанове повеље, морамо приметити да се Радојичић није запитао ко би могао бити оснивач цркве Светог Николе, цркве коју је као готову добио кнез Балдовин. Свакому је јасно да то не може бити Немањићка задужбина. Исто је ■ са властеоским црквама, пошто српске велможе почињу да граде своје задужбине тек од друге деценије XIV века, ■ то у сасвим малом броју, па је тешко претпоставити да је неки властелин током те деценије саградио цркву а онда му је владар, овде Дечански, већ следеће одузео и дао другом великашу и то као баштину. Ово помињемо због једног занимљивог случаја. Наиме, цар Душан је 1348. призренском властелину Младену Владојевићу дао „Андричју цркву“ у Охриду, камо је Младен вероватно са службом премештен, за Младенову задужбину Светог спаса у Призрену, која је тада постала метох Душановог манастира Светих арханђела.[55] Коначно, остала је једино могућност да је кнез Балдовин од Дечанског добио запустелу задужбину неког припадника цркве, да је обновио и да је тако постао „втори“ или „нови ктитор“. Из Душанове повеље се то, међутим, заиста не може закључити.[56]

88–89; Т. Тарановски, *Историја српског права у Немањићкој држави*, I, Београд 1931, 23.

[53] У том смислу занимљива је Душанова повеља којом он струмичког властелина Рудла и његову цркву Богородице Одигитрије 1343–1345. прилаже Хиландару. На почетку овог акта стоји „за његово одобравање и поработаније у такво време дадох му обећање и клетву краљевства ми њему сваку вољу и хотеније свршити“, што се по свему судећи односи на Рудлов допринос при Душановом освајању Струмице.

[54] М. Благојевић, *Тепчије у средњовековној Србији, Босни и Хрватској*, Историјски гласник 1–2, Београд 1976, 18.

[55] Ст. Новаковић, *op. cit.*, 683–684. „Андричја црква“ у Охриду данас не постоји, бар не под тим именом. О овој размени cf. ■ С. Троицки, *Ктиторско право у Византији и Немањићкој Србији*, Београд 1935, 103–104 који констатује да је реч о „замени једног објекта ктиторског права са другим“.

[56] Ђ. Сп. Радојичић, *op. cit.*, 59 задовољио се само навођењем два рада у којима се говори о „вторим“ или „новим ктиторима“, cf. В. Марковић, *Ктитори, њихове дужности ■ права*, Прилози КЈИФ V, Београд 1925, 103–106 и С. Троицки, *op. cit.*, 97–98, ■ није сматрао за потребно да то даље разрађује. Међутим, тачно се зна шта институција „други ктитор“ подразумева – обнову, проширење, дар или поклон, а о томе у Душановој повељи за Светог Николу у Врању нема ни речи.

Наше искуство из читања повеља за властеоске задужбине каже да оне нису биле издаване због потврда зидања одређене цркве, односно потврда ктиторских права, већ због потврда о поседима те цркве.[57] Значи, тражи се од владара, а некада у другој пловини XIV столећа и од властеле као обласних господара, да потврди поседе одређене црквене задужбине. Често велможа-ктитор даје већ раније од владара добијене поседе, а на њих владар додаје свој нови прилог. Када нека властеоска црква постане метох већег манастирског властелинства, онда се сачини нови акт али се стари, ако је сачуван, припоји новом, те оба иду у архиву новог манастирског властелинства.[58] Тако су до данашњег дана у светогорским манастирима Светом Пантелејмону и Хиландару остале три Душанове повеље: анагносту-дијаку Драгоју за његову цркву Богородице пречисте изнад Габрова из 1349.[59], властеличићу Иванку Пробиштитовићу за његову цркву Светог Јована Крститеља у Штипу из 1350.[60] и севастократору Дејану за његову задужбину Богородичиног Ваведења у Архиљевици из 1354. године.[61] Треба запазити да се у повељама Драгоју[62] и Дејану[63] изричито каже како је ктитор лично

---

[57] Идеална реконструкција оснивања и трајања једне властеоске задужбине може се извести на основу података из повеље кнеза Лазара за Богородичину цркву у Петрусу, задужбину жупана Вукослава и његових синова Држмана и Црепа. Вукослав је са синовима прво од цара Душана добио хрисовуљу за баштину („за ону пустош"), што је неку годину касније потврдио и цар Урош; потом је 15. октобра 1360. цар Урош приложио цркву са имањима манастиру Хиландару, да би је, опет, он због небриге Хиландараца током седме деценије века вратио Вукослављевим синовима. 1379. или 1380. Хиландарци су тражили да им се црква врати, али је на Сабору она потврђена тада још увек живом Вукослављевом наследнику, сину Црепу. Посебна је важност Лазареве повеље, пошто из ње сазнајемо да су у „архиву" породице Вукославић до поменутог Сабора биле сачуване све четири царске хрисовуље. За повељу кнеза Лазара и реконструкцију догађаја cf. Р. Михаљчић, *Прилоī срūском дийломашару. Даровнице власшеоске йородице Вукославић*, Историјски гласник 1–2, Београд 1976, 99–105 (са старијом литературом).

[58] У којој је мери црквено задужбинарство у време Душана било прецизно уређено, показује повеља цара Душана и целог српског Сабора из 1347. којом се црква Светог Арханђела Михаила у Леснову проглашава за седиште новоосноване Злетовске епископије. Тај акт је послат Хиландару, пошто је ова црква до тада била хиландарски метох. О томе cf. infra.

[59] Ст. Новаковић, *op. cit.*, 758–760. О повељи cf. P. Lemerle – G. Dagron – S. Ćirković, *Actes de Saint-Pantéléèmôn*, Paris 1982, 162–164 (S. Ćirković). Л. Славева – В. Мошин, *op. cit.*, 215–216.

[60] А. Соловјев, *op. cit.*, 150 – 152. О повељи cf. Л. Славева – Мошин, *op. cit.*, 139 – 140.

[61] Ст. Новаковић, *op. cit.*, 738–740. О повељи cf. Л. Славева – В. Мошин, *op. cit.*, 157–159.

[62] Ст. Новаковић, *op. cit.*, 758.

[63] *Ibid.* 738.

Душану саопштио да је сазидао цркву, док је то код Иванка, изгледа, ишло преко посредника.[64] Све су то прве, тзв. оснивачке повеље, које су у светогорске манастире донете пошто су Драгојеву задужбину поклонила браћа Дејановић (1376/1377.)[65], Иванкову су дала његова деца (?)[66], а Дејанову Архиљевицу његова жена Евдокија и син Константин (1381).[67] Нажалост, нама се није сачувао први акт о поседу цркве Светог Николе у Врању, који је издао краљ Стефан Дечански. Остала је само белешка код Душана да је он ту хрисовуљу „видео". Исти је случај са прилагањем Хиландару Светог Ђорђа у Улитишту „Милшине жене Радославе".[68] Овде је, опет, Душан „видео записанија" краља Милутина и Стефана Дечанског „што беху записали Милшиној жени Радослави манастир великомученика Христова Георгија у Улитишту и ослободили од свих работа, малих и великих".[69] Да је ова Радослава имала неког ктиторског удела, бар по супругу Милши, излази из оног дела Душанове повеље у којој се говори о поседима после њене смрти: „да не овлада местом овим ни син ни кћи, ни ко од рода, само да су како је закон ктитора, и да им је комад као свим ктиторима".[70] За нас је занимљив и пример Богородичине цркве у Кучевишту, коју је 1348. Душан приложио свом манастиру Светих арханђела код Призрена „хотенијем" жупана Радослава са имањима и правима цркве, правима које је ктиторима дао још Дечански, а што је писало „у хрисовуљи кучевишкој".[71] Црква у Кучевишту је саграђена и осликана у трећој деценији XIV века трудом благоверне Марене, али се у ктиторском натпису, данас доста оштећеном, помиње и овај Радослав, верујемо као Маренин син.[72] Дакле, у Душановој Арханђеловској повељи не стоји да је Радослав подигао цркву, али је он свакако као члан породице наследник ктиторског права.

Акт којим се ослобађа нека властеоска задужбина и њен посед „од работа великих и малих" издаје се прво оснивачу цркве, што је записано у поменутим повељама анагносту-дијаку Драгоју,

---

64 А. Соловјев, *op. cit.*, 151.
65 Ст. Новаковић, *op. cit.*, 511. О повељи cf. *Actes de Saint-Pantéléèmôn*, 172–174 (S. Ćirković).
66 Ст. Новаковић, *op. cit.*, 306.
67 *Ibid.*, 446 – 448.
68 *Ibid.*, 405 – 406.
69 *Ibid.*, 405.
70 *Ibid.*
71 *Ibid.* 690.
72 Читањем ктиторског натписа и првом историјом цркве у Кучевишту бавило се више истраживача, сабрано код З. Расолкоска-Николовска, *О ктиторским портретима у цркви Свете Богородице у Кучевишту*, Зограф 16, Београд 1985, 41–53.

властеличићу Иванку Пробиштитовићу и севастократору Дејану, а потом та одредба остаје [redacted] у акту којим се ова црква дарује неком већем манастирском властелинству. Према томе, нема разлога да сумњамо да је исто било и са врањском хрисовуљом Дечанског „кнезу Балдовину и његовој деци". Ово „његовој деци" значи да су Балдовинови потомци били наследници права [redacted] поседа. Исто као код Иванка Пробиштитовића – „да си има и држи Иванко [redacted] његова деца до века"[73], или код Дејанове Архиљевице, где је Душан „записао" села Дејанова „њему [redacted] његовој деци у баштину"[74]. Већ је речено да су Иванкова деца, нису им наведена имена, приложили очеву задужбину Хиландару, а Дејанов син, познати Константин, заједно са мајком Евдокијом то исто чини са Архиљевицом. Из овог следи закључак да је неко од Балдовинове деце од јесени 1343. до краја 1345. приложио Хиландару Светог Николу у Врању. Зна се да је то био жупан Маљушат, пре као син него као зет, судећи бар по случају Архиљевице или неком другом примеру (Младена Владојевића у Призрену, Раденка у Велесу).[75] Да је жупан Маљушат био Балдовинов син, претпоставили су [redacted] многи други пре нас, али без посебног образложења. На крају овог дела излагања добили смо по нама веома важан резултат: цркву Светог Николе у Врању подигао је између 1322. [redacted] 1331. кнез Балдовин на баштини која је њему потврђена од стране Стефана Дечанског. Закључак је утолико значајнији пошто се кнез Балдовин сврстао у ред оних ретких српских великаша који током друге и треће деценије XIV столећа граде своје задужбине, дакле на самом почетку српског властеоског задужбинарства. Добро су очуване Богородичина црква у Мушутишту казнаца Јована Драгослава, црква коју он подиже 1315. заједно са женом Јеленом, сином Станишом и ћерком Аном[76], [redacted] поменута црква Богородичиног Ваведења у Кучевишту, коју је у време Дечанског саградила заједно са Радославом и Владиславом благоверна Марена.[77] Недавно је у селу Дићи

---

[73] А. Соловјев, *op. cit.*, 151.

[74] Ст. Новаковић, *op. cit.*, 739. Тако је било и у Душановој повељи жупану Вукославу за баштину у Петрусу: „Вукославу [redacted] његовој деци и унуцима до века", cf. Р. Михаљчић, *op. cit.*, 104.

[75] Ст. Новаковић, *op. cit.*, 683, 695. У овим случајевима прилагања уз властелине су наведене и њихове мајке, пошто су и оне носиоци ктиторског права.

[76] О овој цркви cf. В. Ј. Ђурић, *Непознати споменици српског средњевековног сликарства у Метохији – I*, Старине Косова [redacted] Метохије II – III, Приштина 1963, 61–67.

[77] З. Расолкоска-Николовска, *op. cit.*, 41–53. Cf. [redacted] И. М. Ђорђевић, *Сликарство XIV века у цркви Св. Спаса у селу Кучевишту*, Зборник за ликовне уметности (= ЗЛУ) 17, Нови Сад 1981, 77–108.

подно Рудника откопана црква челника Влгдрага, који је по гробној плочи нађеној у храму као монах Никола умро 8. маја 1327. године.[78] Управо онако какве данас затичемо остатке задужбине челника Влгдрага, изгледала је, верујемо, крајем XIX века врањска црква Светог Николе кнеза Балдовина са гробним плочама, судећи по сведочењу путописаца и посебно Ј. Хаџи-Васиљевића. Ако нам се једном догоде боља времена, треба се надати да ће и она бити археолошки истражена; зато је, уосталом, и написан овај рад.

Пошто смо, чини се, поуздано показали да је кнез Балдовин оснивач цркве Светог Николе у Врању остаје нам да видимо ко је он био, шта му казује функција кнеза, да ли је био „властелин крајишник" како закључује М. Благојевић и да ли се из његовог посебног имена може евентуално извући порекло. Пре свега, морамо нарочито подвући да је Ђ. Сп. Радојичић[79] добро урадио што није изједначио кнеза Балдовина из Врања и казнаца Балдовина који се на Душановом двору у Пологу помиње као сведок при Душановој продаји Стона Дубровнику 1333. године.[80] Наиме, по гробној плочи у Врању Балдовин је умро као кнез, забележен је са истом функцијом у повељи Дечанског, али је у међувремену код Душана са функцијом казнаца. „То је мало вероватно"[81] каже Радојичић, али не заборавља да помене и ову могућност: „У својој повељи Душан је Балдовина истина назвао кнезом, али је то можда учинио имајући на уму Балдовинову доцнију титулу".[82] Како је у напомени код овог дела текста Радојичић навео литературу о „титули казнаца", а зна се да је казнац био чиновник двора, министар финансија и ризничар, он није сматрао да ово треба посебно образлагати. С наше стране, ево скромног додатка. Зна се да кнез, заједно са кефалијом, севастом, прахтором чини регионални чиновнички апарат[83], те је тешко поверовати да је један чиновник двора добио „премештај" и нижу функцију, дакле да је прво био казнац, па онда кнез. У вези с тим је и питање титуле, односно функције кнеза у систему српске средњовековне државе, и то је посебна тема која, по нашим сазнањима, у нашој историографији још није на адекватан начин обрађена. Сасвим је

---

[78] Ж. Јеж, *Резултати археолошких ископавања средњовековне цркве у селу Дићи код Љига*, Гласник Друштва конзерватора Србије 15, Београд 1993, 87–88.
[79] Ђ. Сп. Радојичић, *op. cit.*, 63.
[80] Ст. Новаковић, *op. cit.*, 298.
[81] Ђ. Сп. Радојичић, *op. cit.*, 63.
[82] *Ibid.*
[83] Љ. Максимовић, *Севасти у средњовековној Србији*, ЗРВИ XXXII, Београд 1993, 145.

на месту запажање М. Благојевића да се „кнезови често помињу у манастирским исправама, али се из уопштених израза 'да немају област', 'да не метехају', или 'да не чине какаве сметње' не може сазнати о њиховим компетенцијама".[84] Међутим, из ових аката јасно се види да је поред кнежева у граду, као „владајућих" у граду, било ■ кнежева ван градова, као „владајућих у земљи тој"[85], кнежева „владалаца" који држе жупу[86], ■ коначно, „кнежева жупских".[87]

У члану 147. Душановог Законика пише: „Такође ■ кнезови, и примићури ■ владалци, ■ предстојници, и челници, који се налазе управљајући селима ■ катунима, ти сви да се казне вишеписаним начином, ако се нађе лопов или разбојник".[88] Коментаришући овај члан, А. В. Соловјев[89] се држи објашњења Ст. Новаковића – „кнезови су, без сумње, сеоске и катунске старешине", и помиње из извора два катунска кнеза, из Жичке повеље (око 1220) кнеза Грда.[90] ■ из једне Хиландарске повеље (1282) кнеза Војихну.[91] Дакле, било је и кнежева на челу катуна. На овом месту морамо се посветити ■ Благојевићевом ставу да се „може рећи да су кнез Балдовин и његов наследник жупан Маљушат били властела крајишници".[92] Овај његов закључак и читава мала расправа о Врањском крајишту заснива се на Душановом исказу у повељи о Светом Николи: „Пошто виде краљевство ми цркву Светог Николе на крајишту, ослободи краљевство ми од свих работа краљевство ми, речено малих и великих ..."[93] Узгред речено, овде се појавио један проблем пошто у Ковачевићевом испису стоји пуно **краишти**[94], а код Соловјева су последња три слова у загради и његова су реконструкција; он каже да је „ту рупица у хартији".[95] Зато је Благојевић и започео расправу „уколико је оштећено место тачно реконструисано".[96] Наша провера документа, по фотографији у Архиву САНУ бр.

---

[84] *Историја српског народа*, I, 539 (М. Благојевић).
[85] Ст. Новаковић, *op. cit.*, 424.
[86] *Ibid*. 614.
[87] *Ibid*. 616.
[88] Cf. Душанов Законик, 77.
[89] А. В. Соловјев, *Законик цара Стефана Душана 1349. и 1354. године*, Београд 1980, 294.
[90] Ст. Новаковић, *op. cit.*, 572.
[91] *Ibid*. 390.
[92] М. Благојевић, *Крајишта средњовековне Србије од 1371. до 1459. године*, Историјски гласник 1–2, Београд 1987, 33.
[93] А. Соловјев, *Повеља*, 114.
[94] Ст. Новаковић, *op. cit.*, 415.
[95] А. Соловјев, *op. cit.*, 114.
[96] М. Благојевић, *op. cit.*, 32.

8876, 43 б., показује да то није рупица, већ од савијања уништени читав комадић леве стране повеље, и да се поред оштећења добро види **кра[и]шци**. Значи, можемо сматрати да је у време Душана црква Светог Николе заиста била „на крајишту", а пошто је познато да је „државна граница у време Милутина [redacted] Дечанског била источно од Врања, тј. источно од Велбужда [redacted] Землна", „изгледа да се организација крајишта, или успомена на њега, одржала и касније", што је закључио већ М. Благојевић.[97] Овоме додајемо и за нас важан 49. члан Душановог Законика који гласи: „Властела крајишници: код које војска пређе границу [redacted] плени земљу цареву, па опет прође кроз њихову земљу, све да плати та властела кроз чију земљу прође (**прѣзь коих прѣиде дрьжавоу**)".[98] Нарочита је, дакле, група властеле крајишника, јер они морају да бране државу од упада. Да закључимо. На основу напред изложеног нама се чини да је кнез Балдовин припадао регионалном чиновничком апарату, а да то није био сасвим обичан чиновник, види се по томе што је био „у крајишту", што је подигао цркву, што је имао не малу баштину коју му је потврдио Стефан Дечански. Ако се зна, понављамо, да су за време Милутина и Дечанског само ретки међу велможама подизали задужбине, можемо сматрати кнеза Балдовина изузетном и угледном личношћу. Доста касније, у временима када ова титула већ добија на значају, кнежеви се појављују као ктитори. Такав је случај са кнезом Николом Дабисом у цркви Светог Николе у Брвенику (пре 1360)[99], или кнезом Паскачем који је, заједно са севастократором Влатком, дао средства да се ослика црква Светог Николе у Псачи (1365–1371).[100] На крају, овом приликом нисмо били у могућности да се посебно бавимо именом Балдовин и то остављамо филолозима.[101] Ђ. Сп. Радојичић је ово питање решио на тај начин што је навео Светостефанску, Дечанске и Арханђеловску повељу у којима је име Балдовин било уобичајено међу Власима,[102] што је раније забележио и Иларион

---

97 *Ibid.*

98 Овде смо се определили за превод Димитрија Богдановића in *Законик цара Стефана Душана, I, Струшки и Атонски рукопис*, Београд 1975, 177. У 143. члану помиње се „држава краишника", cf. Ibid., 194 [redacted] М. Благојевић, *Српско краљевство и „државе" у делу Данила II*, Архиепископ Данило II и његово доба, Београд 1991, 150–151.

99 Р. Станић – О. Вукадин, *Црква Св. Николе у Брвенику*, Саопштења VIII, Београд 1969, 147, 153, сл. 9.

100 П. Поповић – В. Р. Петковић, *Старо Нагоричино – Псача – Калениħ*, Београд 1933, 51, 53, т. III.

101 Cf. М. Грковић, *Речник имена Бањског, Дечанског и Призренског властелинства у XIV веку*, Београд 1986, 25–26.

102 Ђ. Сп. Радојичић, *op. cit.*, 63, нап. 32.

Руварац.[103] Међутим, не смемо заборавити да је у оквиру српске државе ■ град Котор. Сачувана документа из треће деценије XIV века казују да је име Балдовин (Балдуинус, Балдуини) било код чланова породице Драго.[104] Подсећамо да се 1328. у Дубровнику налази кнез Балдовин Дулфин.[105] Имамо, дакле, две могућности: или се неки од Влаха толико обогатио ■ нешто посебно задужио српског валадара Стефана Дечанског, или је овај кнез Балдовин пореклом из западних крајева српске државе. Мени се чини ова друга могућност прихватљивијом.

Између јесени 1343. ■ краја 1345. баштинска црква кнеза Балдовина мења свој статус; она постаје метох најчувенијег манастирског властелинства код Срба у средњем веку, метох манастира Хиландара. Пошто је то учињено „умољењем" жупана Мальушата, свакако као наследника ктиторског права, да се пре свега закључити да ктитор–оснивач кнез Балдовин није био међу живима.[106] С друге стране, овај чин „вазљубљеног властелина краљевства ми", како краљ Душан ословљава Мальушата, представљао је највиши ступањ српског црквеног задужбинарства, и чисто је угледање на богољубиво понашање владара дома Немањића према Хиландару. А какав је то заиста поступак био, показују, између осталих приложника, ■ два најмоћнија великаша прве половине XIV столећа, протосеваст Хреља ■ велики војвода Јован Оливер. Први је до 1334–1336. Хиландару приложио своју монументалну

---

103 И. Руварац, О неком народном предању, in Зборник Илариона Руварца, Београд 1934, 537–538.

104 Још крајем XIII века познати су нам чланови ове породице. Тако 1298. цркву Светог Николе у предграђу Котора подижу Vir Nobilis Tryphon Balduinus de Dragone et filii sui Drago et Germanus, cf. I. Stjepčević, *Katedrala sv. Tripuna u Kotoru*, Split 1938, 60, 99. За породицу Драго током треће и четврте деценије cf. A. Mayer, *Kotorski spomenici*, I – II, Zagreb 1951, 1981, cf. index. s. v. Balduinus, Dragon, Drago, и Р. Ковијанић, *Вита Которанин неимар Дечана*, Београд MCMLXII, 114, који сматра да је Душанов казнац Балдовин из 1333. у ствари син „Драга Балдвинова" а унук „Балдвина Драга", дакле потомак оних који су подигли которског Светог Николу. Оваква идентификација заснива се вероватно на саопштењу К. Јиречека, *Историја Срба*, II, Београд 1952, 22, нап. 134: „казнаць бальдовинь (casnecio Baldouino у неиздатом лат. тексту, Которанин)"; за латинску верзију Душановог акта из 1333. cf. Г. Чремошник, *Студије из српске палеографије и дипломатике*, Гласник Скопског научног друштва XXI, Скопље 1940, 14. На овом месту треба рећи да се у которским документима (1326. ■ 1333.) помиње и Никола Драго Балдовин (Nycolai Dragonis Balduini), коме су, по свему судећи, родитељи били Ружа и већ поменути Балдовин Драго, cf. A. Mayer, op. cit., I, стр. 40, бр. 60, 61, 62, стр. 42, бр. 69, стр. 352, бр. 1047, стр. 28, бр. 16, 17, 18.

105 Љ. Стојановић, *Старе српске повеље ■ писма*, I, Београд 1929, 42–43.

106 Г. Томовић, *op. cit.*, 60.

грађевину Светог Арханђела Михаила у Штипу,[107] док други исто чини 1342, дајући своју тек подигнуту веома раскошну цркву Светог Арханђела Михаила у Леснову.[108] Дакле, узвишени чин жупана Маљушата, свесрдно прихваћен [redacted] подржан од стране краља, истакао је Маљушата у ред посебно угледних личности српског властеоског слоја средином века.

О средњовековном изгледу цркве Светог Николе у Врању можемо данас говорити само на основу сведочења путописаца и онога што нам је оставио Ј. Хаџи-Васиљевић.[109] Ипак, морамо приметити да ти подаци нису довољни за поузданија закључивања, те ће тек будућа археолошка истраживања пружити у том смислу боље могућности. Из описа цркве, као год из приказа осталих црквених споменика врањског краја, може се као прво запазити да је црква Светог Николе крајем XIX века била врло оштећена и да није била привлачна за посебан опис. У уводном делу свога рада *Остаци старина у врањском округу* Ј. Хаџи-Васиљевић је констатовао да „о стилу, о кубетима, о карактеру архитектонске орнаментике, о стубовима, о фризама, о консилама и тако даље, при испитивању ових остатака, не може бити данас, ни говора. Не може бити говора при свакој, чак ни о плану грађевине и основи њеној, јер, као што рекох, до данас су допрле саме рушевине ...“.[110] Мало даље он се оградио: „Будући без најпотребнијих средстава за научно испитивање, ограничио сам се на простому описивању онога што сам над земљом нашао“.[111] Међутим, није тешко закључити да је пре прве обнове 1894. Свети Никола био мања једнобродна грађевина са припратом[112] [redacted] да је била зидана од камена, односно у зидном градиву је било [redacted] камена.[113] Не зна се да ли је имала куполу [redacted] какав јој је био свод. Из Хаџи-Васиљевићевог исказа да су поменуте гробне плоче „баш испред олтара“[114], може се претпоставити да је била видљива разлика између наоса [redacted] олтарског простора. Укупно, ови сасвим малобројни подаци, упоређени са нашим знањима о осталим српским властеоским задужбинама доба Немањића,

---

[107] Ст. Новаковић, *op. cit.*, 403. Cf. [redacted] посебно С. Ћирковић, *Хрељин поклон Хиландару*, ЗРВИ XXI, Београд 1981, 103–117.

[108] Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, I (=ЗиН I), Београд 1902, 31, бр. 75. Cf. и infra.

[109] Cf. наше напомене 3–5, 9–10.

[110] Ј. Хаџи-Васиљевић, *Остаци старина*, 44.

[111] *Ibid.*, 48.

[112] *Ibid.*, 51, где је податак да су1894. „ископани... неки костури одмах испред врата која воде из припрате у праву цркву“.

[113] А. С. Јовановић, *op. cit.*, 44 саопштава да мештани Врања на цркву „у полусрушеном стању... враћају на своје место пало камење“.

[114] Ј. Хаџи-Васиљевић, *op. cit.*, 50.

дозвољавају и нешто шира запажања. Црква кнеза Балдовина наликовала је, пре свега, задужбинама челника Влгдрага у Дићима (до 1327)[115], властеличића Иванка Пробиштитовића у Штипу (до 1350)[116], властелина Дабижива у Ваганешу (1354/1355)[117], челника Радослава у Црколезу (до 1355)[118], жупана Вукослава у Петрусу (до 1360)[119], и спадала је у ред скромнијих задужбина. С обзиром на чињеницу да је код грађевина најмоћније властеле, а поготову код грађевина средњег и нижег слоја, запажено одсуство истовремено са наосом подигнуте припрате, није искључено да је и припрата врањске цркве накнадно дозидана. Тешко је рећи ко је био њен ктитор, можда кнез Балдовин, можда неко од његових наследника или неко сасвим трећи.[120]

Гробне плоче кнеза Балдовина, госпође Ане (?) и „раба Божијег Николе... унука Балдовина", затечене 1894. у цркви Светог Николе у Врању, од посебног су значаја за нашу тему. Њима се, пре свега непобитно потврђује ктиторство кнеза Балдовина, као год што је сасвим јасно да је црква била место вечног покоја ове властеоске породице. Међутим, држећи се онога што је забележио Ј. Хаџи-Васиљевић о „костурима" пронађеним у припрати[121] и о тзв. празним гробовима[122], ■ претпоставке В. Р. Петковића да су исте личности могле имати гробни камен у једној цркви а „ко-

115 Ж. Јеж, *op. cit.*, 86–87, сл. на стр. 85 и 86.

116 Ђ. Бошковић, *Белешке са путовања*, Старинар III, сер. VII, Београд 1932, 100–102, сл. 21–22.

117 В. Јовановић, *Црква у Ваганешу*, Старинар н. с. IX–X, Београд 1959, 334–335, сл. 1.

118 С. Смирнов – Ђ. Бошковић, *Археолошке белешке из Метохије и Прекорупља*, Старинар III, сер. VIII–IX, 258–259, сл. 9. Време настанка цркве Светог Јована Претече у Црколезу може се извести на основу повеље из 1400. монахиње Јевгеније и њених синова Стефана и Вука, када је овај храм од стране војводе Новака ■ Видославе приложен манастиру Светог Пантелејмона на Светој Гори „са међама и правима те цркве што их је држала код цара Стефана", cf. Ст. Новаковић, *op. cit.*, 519, а за ново датовање и анализу повеље *Actes de Saint-Pantéléèmôn*, 185–187 (S. Ćirković). По нашем мишљењу први ктитор јој је био „раб Божији Јован а зовом мирским именом Радослав челник" који је сахрањен у цркви, cf. С. Смирнов – Ђ. Бошковић, *op. cit.*, 260, пошто у средњем веку није ретко да је хришћанско или монашко име ктитора једнако имену патрона.

119 Р. Прокић, *Средњовековна архитектура Петрушке области*, Крагујевац 1986, 64–72, сл. на стр. 33 (са старијом литературом).

120 Од поменутих цркава у Дићима је припрата подигнута истовремено са наосом, у Штипу и Петрусу није било припрате, док је у Црколезу посебно наглашени западни травеј имао улогу припрате. Ваганеш је добио припрату неку годину после грађења наоса, а ктитор јој је био такође властелин Дабижив, cf. наше напомене 115–119.

121 Ј. Хаџи-Васиљевић, *op. cit.*, 51.

122 *Ibid.*, 50. нап. 1.

меморативну плочу" у другој[123], Ђ. Сп. Радојичић је прво мислио да „три плоче нађене у цркви Св. Николе у Врању нису имале комеморативни карактер, нису означавале 'празне гробове', већ су оне биле постављене на гробовима ктитора црквених, кнеза Балдовина, његове жене Ане (?) и његовог унука Николе".[124] Потом је 1965. у намери да „Николу ...унука Балдовина" идентификује као Николу Багаша Балдовина, познатог великаша „из предела Костура", саопштио „да је бар та надгробна плоча била над тзв. 'празним гробом', мада су и друга два гроба такође била 'празна', јер пада у очи да се бележе само датуми смрти (потребни због помињања у цркви), а не и године".[125] Ови се ставови морају посебно коментарисати из више разлога, а нарочито због тога што је „комеморативни карактер" имала свака плоча и није било важно за оне који их „за помен" употребљавају да ли је одређена личност на том месту заиста и сахрањена. Уз то, опште је познато да су од тзв. ритуалних ктиторских права пре свега коришћени „право на помен" и „право на сахрану у храму ктиторије".[126] Поменимо још једном нама данас доступне податке. Гробне плоче су нађене у поду цркве испред олтарског простора, и поред имена покојних садржавале су само датуме смрти без година.

И по месту и по садржају натписа то је сасвим уобичајени начин обележавања вечних покојишта код Срба у средњем веку[127], мада онај најједноставнији. То што на врањским плочама нема формулација као „ово је гроб његов" или „овде лежи"[128], односно „помените ме" или „вечна му памет"[129], никако не значи да оне нису гробна места кнеза Балдовина, госпође Ане (?) и Николе, унука Бладовиновог, као год што навођење само датума указује на жељу да се оствари „право на помен", бар за годишњи помен на дан „представљења" ктитора и чланова његове породице. Већ је запажено да је година смрти у неким случајевима била „споредна"

---

[123] В. Р. Петковић, *Портрет једног властелина у Дечанима*, Прилози КЈИФ XIII, Београд 1933, 99.

[124] Ђ. Сп. Радојичић, *op. cit.*, 68.

[125] Id., *Феудална породица*, 20.

[126] С. Троицки, *op. cit.*, 120.

[127] За гробне плоче испред олтарске преграде cf. Г. Томовић, *op. cit.*, 70, 74, 76, 80; М. Ивановић, *Ћирилски епиграфски споменици*, Београд 1984, 26. Ђ. Сп. Радојичић, *Црква Св. Николе*, 65–66 је навео три гробне плоче са датумим а без године, а ми додајемо још неке примере, cf. Г.Томовић, *op. cit.*, 73; М. Ивановић, *op. cit.*, 5–6, 13, 14, 22–23, 26.

[128] За примере cf. Г. Томовић, *op. cit.*, 48–49, 49–50, 51–52, 58–59, 60, 65–66, 69–70, 74, 75, 80, 93.

[129] За примере cf. Ibid., 48–49, 54, 58–59, 60, 62, 63, 64, 69–70, 72–73, 76–77, 78, 80, 81.

за оне који су ктитора и друге сахрањене у храму имали спомињати.[130] Очигледно, „комеморативни карактер" је био превасходан. У вези с тим, морамо се на овом месту посебно позабавити Петковићевим мишљењем да је исти ктитор или приложник имао у једној цркви гробни камен а у другој „комеморативну плочу са назначеним даном смрти".[131] Ту претпоставку он је изнео на основу стицаја околности да су нам остале две плоче са истим хришћанским и народним именима. Тако по Петковићу излази да је Марина Витослава, ћерка Угљеше Ненадића, жене Брајка Пекпала и сестричина деспота Оливера, сахрањена „11. јануара" 1374. у припрати Дечана, иста личност са извесном Марином Витославом, чији добро очувани гробни камен у цркви Светог Николе Дабарског у Бањи носи само дан 11. јул.[132]

Истини за вољу, морамо рећи да се он унеколико оградио саопштивши да би „ваљало да се тачно критички утврди, који је дан смрти Марине Витославе забележен на гробној плочи у Дечанима и на плочи у Бањи".[133] С друге стране, Ђ. Сп. Радојичић је без резерве прихватио оба датума, иначе објављена у чувеном корпусу Љубомира Стојановића[134], па је чак записао да је „разлика у датуму можда настала због нетачности преписа".[135] Новија истраживања Мирјане Шакоте, Гордане Томовић и Данице Поповић јасно показују да је Марина Витослава у Бањи умрла 11. јула[136], а Марина Витослава у Дечанима 1. априла 1374. године.[137] Будући добро упућена у проблеме сахрањивања и постављања гробних обележја код Срба у средњем веку, Д. Поповић[138] с разлогом одбија Петковићеву идентификацију. Заиста, тешко је поверовати, ако се има нарочито у виду управо потреба да се датумом упути на годишњи помен, да је грешком клесара иста личност у једном храму помињана једног дана, а у другом другог. Тако смо дошли до веома важног закључка да Марина Витослава из Дечана није иста личност са Марином Витославом

---

[130] В. Р. Петковић, *op. cit.*, 99. Cf. и В. Марковић, *op. cit.*, 119.

[131] В. Р. Петковић, *op. cit.*, 99.

[132] *Ibid.*

[133] *Ibid.*

[134] ЗиН I, 46–47, бр. 143 и ЗиН IV, 15, бр. 6065 за Дечане; ЗиН III, 6, бр. 4759 за Бању.

[135] Ђ. Сп. Радојичић, *op. cit.*, 66, нап. 39.

[136] М. Шакота, *Прилози йознавању манастира Бање код Прибоја*, Саопштења IX, Београд 1970, 44, сл. 15 и калк на стр. 43.

[137] Г. Томовић, *op. cit.*, 80; Д. Поповић, *Средњовековни надгробни сйоменици у Дечанима*, Дечани и византијска уметност средином XIV века, Београд 1989, 233–234, сл. 10.

[138] Д. Поповић, *op. cit.*, 234, нап. 57.

из Бање, те је самим тим отпала могућност о постојању тзв. комеморативних плоча, односно поставља се питање одрживости Радојичићеве претпоставке да је гробна плоча „Николе... унука Балдовина“ била над „празним гробом“ и да „ће тај Никола бити исто лице са господаром костурским Николом“.[139] Без образложења овај истраживач је записао ■ следеће: „Да је кнез Балдовин припадао породици Багаш (Пагасис), закључује се по томе што се крајем XIV века један српски феудалац у пределу Костура звао Никола Багаш Балдовин. Багаши су свакако били влашког порекла“.[140] У складу са оним што је речено а имајући у виду да је наша историографија, осим делимично Г. Суботића[141], прихватила Радојичићеве претпоставке, сматрамо за потребно да се посветимо овом проблему. Наиме, Никола Багаш Балдовин, за кога је накнадно утврђено да је био у Водену а не у Костуру[142], може бити иста личност са „Николом... унуком Балдовина“ из Врања али ■ не мора. Подсетимо још једном на сачувану грађу. По читању J. Хаџи-Васиљевића на гробној плочи у Врању је писало **м(ѣ)с(ц) марта·ки·д(ь)нь прѣстави се рабь божї никѡлае [...]жнжкь [бал]довина**.[143] Оштећено место је на основу два читања J. Хаџи-Васиљевића, Радојичић реконструисао са „а зовом“[144], те се тако могло очекивати да је ту било исклесано народно име Балдовиновог унука. У повељи манастиру Богородице Нисиотисе (Месонисиотисе) Никола Багаш Балдовин себе назива само **балдовинь**[145], а у повељи којом се овај манастир 1385. поклања манастиру Светог Павла на Светој гори стоји Νικολαοζ Παγασιζ ο Βαλδουβινοζ.[146] Треба приметити да је у оба ова акта народно име овог великаша наведено у номинативу, док му је Παγασιζ било породично име пошто му брат Ан-

[139] Ђ. Сп. Радојичић, *Феудална породица*, 20.

[140] Ibid. Као год што смо напред упозорили, cf. нашу напомену 104, да је у Котору током друге деценије XIV столећа постојао извесни Никола Драго Балдовин, овде помињемо да је у исто време у документима забележен ■ Драго Багаш (Dragonis Bagasii), који има жену Раду, cf. A. Mayer, *op. cit.*, I, стр. 146, бр. 392, стр. 159, бр. 444, стр. 299, бр. 879, стр. 326, бр. 977; Ibid., II, стр. 257, бр. 1015, стр. 264, бр. 1036.

[141] Cf. нашу напомену 32.

[142] Г. Суботић, *Манастир Богородице Месонисиотисе*, ЗРВИ XXVI, Београд 1987, 164–168.

[143] J. Хаџи-Васиљевић, *Ка историји*, 287; Id., *Остаци старина*, 50.

[144] Ђ. Сп. Радојичић, *Црква Св. Николе*, 67.

[145] Д. Синдик, *Српске повеље у светогорском манастиру Светог Павла*, Мешовита грађа (Miscellenea) 6, Београд 1978, 187.

[146] А. П. Каждан, *Два поздневизантийских акта из собрания П. И. Севастьянова*, Византийский Временник II, (XXVIII), Москва–Ленинград 1949, 317.

тоније у монаштву то посебно наглашава **антѡнїе багашь**.[147] Ако бисмо прихватили мишљење да је Никола унук Балдовина из Врања иста личност са Николом Багашом Балдовином из Водена, онда бисмо смели претпоставити да је у оштећеном делу врањског натписа стајало „Балдовин" или „а зовом Балдовин". Ово неће бити без основа, због тога што су нам остале две гробне плоче на којима покојници носе народна имена, као [redacted] њихови познати дедови. У Дечанима је сахрањен Иваниш Алтомановић, унук деспота Иваниша[148], а на Превлаци у Боки Которској је пронађена плоча на којој је, између осталог, исклесано: „Раб Христу Јоаким а зовом Ђураш, унук ставиоца Ђураша Врантчића...".[149] Ипак, није ли и у нашем случају стицај околности, као што смо запазили код несумњиво две Марине Витославе, једне у Дечанима а друге у Бањи; ово утолико пре, јер Никола Багаш Балдовина може бити [redacted] унук казнаца Балдовина, за кога смо утврдили да није иста личност са кнезом Балдовином, или опет неког сасвим другог Балдовина.

Пошто смо, чини се убедљиво, искључили постојање тзв. комеморативних плоча, а држећи се [redacted] даље Радојичићевог мишљења, остала нам је једино могућност да је Никола Багаш Балдовин после 1385. напустио област Водена којом је управљао, а коју је иначе наследио од таста Радослава Хлапена, и вратио се на породичну баштину у Врање, где је и умро једног 28. марта после 1385. године. Ово не би било искључено и поред чињенице да је област Врања, свакако од 1380, била у поседу Дејановића[150], а црква Светог Николе вероватно хиландарски метох.[151] Међутим, утврђени вазални однос Николе Багаша Балдовина према султану Мурату I и пре 1385.[152], и без обзира на то што те године „слутећи нову власт" под утицајем брата Арсенија (Антонија) Багаша поклања манастир Богородице Месонисиотисе светогорском манастиру Светог Павла[153], где је Арсеније игуман, значи да је он могао [redacted] остати у области Водена као турски вазал, једнако као што се то

[147] Д. Синдик, *op. cit.*, 188.
[148] Д. Поповић, *op. cit.*, 234, сл. 11.
[149] Г. Томовић, *op. cit.*, 73.
[150] Ово се може закључити на основу повеље Константина Дејановића из 1380. којом он Хиландару прилаже села Раков и Лапардинце „у Врању", cf. Ст. Новаковић, *op. cit.*,457; Р. Михаљчић, *Крај српског царства*, 174.
[151] Наша опрезност да је Свети Никола у Врању заиста био после 1385. хиландарски метох заснива се на податку да је око 1400. ћесар Угљеша приложио цркву Хиландару, cf. infra.
[152] Д. Синдик, *op. cit.*, 186; Г. Суботић, *op. cit.*, 149, 167.
[153] Г. Суботић, *op. cit.*, 149, 167.

догодило са другим српским великашима на територијама које су до 1385. освојили Турци. И под претпоставком да су му имања Богородице Месонисиотисе била главни ослонац економске моћи, ова могућност је одржива, пошто у Врању, осим неке колико-толико веће сигурности, Никола Багаш Балдовин није могао више очекивати. Коначно, у повељи из 1385. он захтева од оних који ће после њега „господарити, било да су Ромеји или муслимани или Срби“[154], „да поштују његово завештање и монасима владају без неправди и узнемиравања“[155], што значи да он тада у Водену још увек влада, ■ сасвим уобичајено покушава да манастир Богородице Месонисиотисе, када он то више не буде чинио, буде обезбеђен. Нажалост, данас нисмо у стању да докучимо шта се после 1385. године догодило са Николом Багашом Балдовином, те тако остаје и даље отворено питање идентификације са „рабом Божијим Николом... унуком Балдовина“, који је умро једног 28. марта и свакако сахрањен у цркви Светог Николе у Врању. Резерви коју је у том смислу изразио Г. Суботић[156], иначе најупућенији у личност Николе Багаша Балдовина, и ми се прикључујемо.

На крају, остало нам је питање зашто је господар Иногошта, Врања и Прешева кесар Угљеша својом повељом почетком XV века (до 1402) приложио цркву Светог Николе у Врању манастиру Хиландару.[157] Ђ. Сп. Радојичић закључује да је Угљеша „потврдио“ цркву Хиландару[158], мада у повељи пише само „дах и прво цркву Светог Николе у Врању“, а и Угљешин разлог је сасвим опште природе – „жеља и љубав ка пречистој Богородици нашој Богоматери која је у Гори Атону...“[159] Дипломатичко-палеографска анализа овог документа, колико знамо, још није извршена, али чак и да је он „фалсификат“ сачињен у канцеларији Хиландара, морамо се посветити разлозима његовог настанка. Неком је око 1400. очигледно било стало да се поред већ постојећа два акта, Душанове повеље издате на захтев жупана Маљушата и Душанове Опште хиландарске повеље, још једном утврди власништво Хиландара над црквом Светог Николе у Врању.

Измењени услови у животу српске цркве после 1371, и нарочито после 1389, одразили су се и на однос Хиландара према својим метосима у матичној држави коју су добрим делом запоселе Турци. Посебно је питање, данас без поузданијег одговора,

---

[154] А. П. Каждан, *op. cit.*, 320.
[155] Г. Суботић, *op. cit.*, 149.
[156] Id., *Обнова манастира Светог Павла*, 225.
[157] Ст. Новаковић, *op. cit.*, 460-461.
[158] Ђ. Сп. Радојичић, *op. cit.*, 70.
[159] Cf. нашу напомену 157.

на који су начин Хиландарци остваривали своја права, и да ли су били у стању то уопште чинити.[160] У том смислу занимљив је случај са властеоском задужбином Светог Ђорђа у Полошком, коју је до 1340. саградио Душанов брат од тетке Јован Драгушин, син бугарског деспота Алтимира [redacted] деспотице Марије[161], а која је од те године била хиландарски метох по жељи мајке ктитора јер је овај већ био умро.[162] Много касније, 1372–1375. браћа Дејановић су ову цркву поклонили другом светогорском манастиру, руском Светом Пантелејмону.[163] У међувремену, по свему судећи после 1371. а свакако до 1372–1375, у Полошко је заједно са Михаилом зографом дошао хиландарски јеромонах и духовник Козма, који је ту затекао књиге у распадању [redacted] том приликом је наручио да се напишу четворојеванђеље, праксапостол, триод и апостол.[164] Будући да су ове књиге по намени биле основа богослужења, рекло би се да је црква Светог Ђорђа била прилично запуштена. Труд јеромонаха Козме био је изгледа усамљена иницијатива, недовољна да се и даље остварује хиландарска власт над црквом. Тако су је Дејановићи пренели Светом Пантелејмону, имајући на уму тада посебно јак руски манастир на Светој гори. Дакле, не би била без основа претпоставка да је црква Светог Николе у Врању до времена кесара Угљеше нешто пострадала и да се Хиландарци у измењеним околностима после доласка Турака, нарочито после 1389, нису могли њоме бавити, те је можда дошло [redacted] до неке обнове [redacted] поновног прилагања Хиландару. Уз то, сасвим је јасно да су Хиландарци почетком XV века морали знати да им је црква Светог Николе била метох још од 1343–1345, [redacted] излишно је могуће домишљање да то није било познато ћесару Угљеши или људима који су се у том тренутку бринули о врањској цркви.

---

[160] Судећи по примеру Богородичине цркве у Петрусу жупана Вукослава и његових синова Држмана [redacted] Црепа, небрига Хиландараца показује се још за владавине цара Уроша, cf. нашу напомену 57.

[161] Ц. Грозданов – Д. Ћорнаков, *op. cit.*, 63–65; Id., *Историјски портрети у Полошком (II)*, Зограф 15, Београд 1984, 85–87.

[162] А. Соловјев, *Одабрани споменици*, 122–125. О повељи Л. Славева – В. Мошин, *op. cit.*, 187–189.

[163] Ст. Новаковић, *op. cit.*, 514. О повељи [redacted] новом датовању овог документа cf. *Actes de Saint-Pantéléèmôn*, 169–172 (S. Ćirković).

[164] Г. Бабић, *Српски записи у грчком четворојеванђељу бр. 131 из Чикага (САД)*, ЗЛУ 8, Нови Сад 1972, 367–369; В. Ј. Ђурић, *Полошко. Хиландарски метох Драгушинова гробница*, Зборник Народног музеја VIII, Београд MCMLXXV, 331–332, који долазак јеромонаха Козме [redacted] Михаила зографа ставља у време „око 1370", [redacted] поуздано закључује да се то морало десити до прилагања Полошког Светом Пантелејмону.

Поводом овог питања, ■ уопште поводом односа Хиландара према својим метосима који су властеоске задужбине, за наше разматрање необично је важан пример лесновске цркве Светог Арханђела Михаила, цркве коју је подигао 1340/1341. најмоћнији велможа Душановог доба Јован Оливер.[165] Повељом цара Душана ■ целог српског Сабора из 1347. године манастир Лесново је проглашено за седиште новоосноване Злетовске епископије, и то на месту запустеле Морозвиждске епископије.[166] Овај акт је одмах предат Хиландару, пошто је до тада Лесново било хиландарски метох и матично властелинство је морало бити упознато о промени функције манастира Леснова.[167] Није нам се сачувала повеља којом се Оливерова задужбина предаје Хиландару, али зато у запису писара Станислава, у Минеју великог војводе Јована Оливера из 1342, читамо да је Оливер цркву „предао... у Свету гору Светој Богородици Хиландарској са сваким утврђењем“.[168] Нове прилике у овом делу српске државе после Маричке битке и упада Турака довеле су, извесно, до промене црквених прилика на територији Скопске митрополије, под којом је била и Злетовска епископија. Тако су Константина Дејановића 1381. тадашњи скопски митрополит ■ хиландарски игуман кир Сава са часним иноцима обавестили да је лесновска црква Светог Арханђела „од раније била хиландарска и опет временом како је одступила, и како је и деспотица Оливера деспота на самрти рекла и са синовима Крајком ■ Русином да је опет та црква Хиландару“.[169] Пошто се Константин уверио да је „раније дао Оливер деспот цркву више писану Хиландару, и ево хрисовуља господина ми светога цара Стефана“[170], он је у догово-

---

[165] Г. Томовић, *op. cit.*, 56–57; Id., *Повеља манастира Леснова*, Историјски часопис XXIV, Београд, 1977, 83–98.

[166] Ст. Новаковић, *op. cit.*, 676–681. О повељи Г. Томовић, *Повеља*, 86–88 ■ Л. Славева – В. Мошин, *op. cit.*, 149–152. За Злетовску епископију cf. М. Јанковић, *Епископије и митрополије Српске цркве у средњем веку*, Београд 1985, 63–70, 123–131.

[167] Cf. нашу напомену 170.

[168] *ЗиН I*, 31, бр. 75. Cf. и Cf. и Г. Томовић, *op. cit.*, 88.

[169] Ст. Новаковић, *op. cit.*, 454. Cf. и Г. Томовић, *op. cit.*, 90, М. Јанковић, *op. cit.*, 67–70.

[170] Ст. Новаковић, *op. cit.*, 455, 676 мисли да је реч о повељи цара Душана из 1347. којом се Лесново проглашава за седиште Злетовске епископије, па закључује да је Оливер после 1347. поклонио цркву Хиландару, што, видели смо, не одговара стању. Истина, не зна се коју је повељу имао пред собом Константин Дејановић, али неће бити ова из 1347. пошто се у њој, готово сигурно намерно, не каже да је лесновска црква хиландарски метох. Узгред, ово није учињено због укупне специфичности случаја. С једне стране, 47. члан Душановог Законика изричито каже: „И властелин који се нађе подложивши своју цркву под другу цркву, над том црквом већ да нема власти“, а с друге, у 45. члану

ру са мајком „царицом кир-Евдокијом" поклања 15. августа 1381. Хиландару.[171] По примеру Леснова могло би се, уз сву резерву, претпоставити да је црква Светог Николе у Врању у другој половини XIV столећа из неког разлога променила статус, те је ћесар Угљеша вратио у посед Хиландара. У сваком случају, око 1400. године стара црква кнеза Балдовина била је под управом чувеног српског манастира на Светој гори, што значи да је трајала пуним својим животом.

стоји: „И властела и други људи, који имају баштинске цркве у својим баштинама, да није властан господин цар, ни патријарх, ни други епископ подложити те цркве по Велику цркву...", што значи под „врховну државну цркву – патријаршију, архиепископију и митрополију, cf. Т. Тарановски, *op. cit.*, 112. Уз то, са проглашењем Леснова за епископију морао се сложити тадашњи охридски архиепископ Никола, пошто је стара и опустела Морозвиждска епископија била под Охридском архиепископијом. Коначно, изузетак је учињен због посебног угледа ктитора Леснова деспота Јована Оливера о коме нарочито сведочи византијски цар Јован Кантакузин: „Оливерово богатство и његова силна моћ међу Трибалима" били су такви „да се ни сам краљ (Душан. прим. И. М. Ђ.) није усуђивао да му се замери", cf. *Византијски извори за историју народа Југославије*, VI, Београд 1986, 409.

171 Г. Томовић, *op. cit.*, 90; М. Јанковић, *op. cit.*, 67–70,

L'EGLISE MEDIÉVALE DE ST. NICOLAS À VRANJE

Avec progrès de la science historique et de l'histoire et d'art, le but de cette notification est de presenter encore une fois des matériaux conservés de cette église (St. Nicolas à Vranje), d'analyser la sucession et de donner des conclusions un peu, differente de Dj. Sp. Radojičić, l'auter de la monographie de cette église. Il est bien entendu qu'on a prete l'attention à la charte de Hilandar, numerau 28 sur les tableaux tombales du prince Baldovin et de ses parents trouvés dans cette église. En analysant le contenu de cette charte el des autres qui se rapportent aux églises segneriales serbes, on a conclu que l'église de St. Nicolas, a été bâtie par le prince Baldovin entre 1322–1331. Ce resultat a un grand importance parce qu'il s'agit d'une des plus vieilles fondations seiqneurals chez les Serbes au Moyen-Age. L'exploration du tablean tombale „esclave du dieu"... le petit fils de Baldovin a inspiré la conclusion que cette personnage peut etre egole avec un monseigneur connu de Voden, Nikola Bagaš Baldovin, a condition que ce monseigneur, vassol turc, ait quitté sa région pour mourir et (pour) etre enterré aupres de ses ancêtres.

Моноīрам Дмиūар у Љубоūену

Посвећено Храниславу Ракићу

Није ретко да пред истраживача искрсну различита питања поводом неке готово непримећене појединости. Овом приликом желимо да укажемо управо на један такав случај. Реч је, наиме, о монограму Дмитар који је исклесан на надвратнику западног улаза у цркву Светог Николе у селу Љуботену, у Скопској Црној Гори, цркви која је подигнута 1336/1337. године о трошку угледне властелинке, госпође Данице.[1] Од 1884, када је Иван Степанович Јастребов[2] објавио ктиторски натпис љуботенског храма, већина истраживача која се бавила црквом и садржином натписа није приметила да је монограм Дмитар на доњој страни надвратника саставни део овог натписа. Пошто је он од стране И. С. Јастребова[3], Павела Николајевича Миљукова[4], Љубомира Стојановића,[5] Никодима Павловича Кондакова[6] и Јована Хаџи-Васиљевића[7] различито читан, Владимир Р. Петковић[8] га је поново објавио 1936, али саопштивши и то да је „на потрбушју горњег прага западних врата" монограм ДМТР. Две године касније, у за нашу средину

---

[1] О цркви Светог Николе у Љуботену cf. Ж. Татић, *Архиūекūонски сūоменици у Скоūској Црној Гори* (II), Љуботен, Гласник Скопског научног друштва II, Скопље 1926, 93–108; В. Р. Петковић, *Живоūис цркве у Љубоūену*, Ibid., 109–124.

[2] И. С. Јастребов, *Пуūовање ūо Сūарој Србији*, Гласник Српског ученог друштва LVII, Београд 1884, 57.

[3] *Ibid.*

[4] П. Н. Милюковъ, Христианския древности Западной Македонии, Извѣстия русскаго археологическаго института вь Константинополе, IV, 1, София 1899, 129.

[5] Љ. Стојановић, *Сūари срūски заūиси и наūūиси*, I, Београд 1902, 29, бр. 66.

[6] Н. П. Кондаковь, Македония, Археологическое путешествьие, Санктпетербург, 1909, 177–178, сл. 116.

[7] Ј. Хаџи-Васиљевић, *Скоūље и њеīова околина*, Скопље 1930, 458.

[8] В. Р. Петковић, *Заūиси и наūūиси у сūарим срūским црквама*, Старинар III, сер. X–XI, Београд, 1936, 43.

драгоценом раду „Неколико натписа са зидова српских средњевековних цркава", Ђурђе Бошковић[9] доноси калк монограма, претпоставивши да је реч о монограму клесара, односно монограму клесаревог помоћника. И кратка белешка В. Р. Петковића и објашњење Ђ. Бошковића остали су до данашњег дана у историографији незапажени. Нама се чини да је монограм Дмитар у Љуботену вишеструко значајан и да му треба посветити посебну пажњу.

Надвратник изнад улазних врата у љуботенску цркву Светог Николе је од „кречњака бледо жуте боје" и његове су димензије 216 × 35 × 16 cm.[10] На западној страни је већ поменути ктиторски натпис, исклесан у три реда, са словима величине 5 до 7 cm, и она су дубљена. Садржај и величина редова су поуздано занатски распоређени, и то тако што је први ред краћи од другог, а последњи је најдужи. Треба запазити да је оваквом организацијом на надвртнику остало прилично празног простора. На северној страни, дакле, испред почетака редова је исклесан Голготски крст са криптограмом П Х Ф П.[11] Доња ивица надвратника је на уобичајени начин заобљена. Текст натписа у преводу на савремени српски језик гласи: „Сазида се овај божанствени храм светог великог оца Николе, подвигом и трудом госпође Данице у дане Стефана краља Душана, а држаше син старији Бојко Матку, а други син Звечан са Ситницом у лето 6845".[12] По данашњем рачунању изла-

---

[9] Ђ. Бошковић, *Неколико натписа са зидова српских средњевековних цркава*, Споменик Српске краљевске академије LXXXVII, Београд, 1938, 910.

[10] За изглед и опис овог надвратника cf. Г. Томовић, *Морфологија ћириличких натписа на Балкану*, Београд, 1974, 56; М. Ивановић, *Ћирилски епиграфски споменици из Србије, Црне Горе и Македоније (одливи)*, Каталог Народног музеја, Београд 1984, 15, фото бр. 12. Код ових истраживача није поменут монограм Дмитар, а то није учињено ни код З. Расолкоске-Николовске, *О владарским портретима у Љуботену и времену настанка зидне декорације*, Зограф 17, Београд (1986), 45 (са старијом литературом).

[11] Није нам познато разрешење овог криптограма, иако је по српским црквама често сликан крст са различитим криптограмима, cf. G. Babić, *Le croix a cryptogrammes, peintes dans les églises serbes de XIII^e et XIV^e siècles*, Byzance et les Slaves – Mèlange Ivan Dujčev, Paris 1979, 1–13. Може се помишљати да је клесар направио грешку и да је прво слово криптограма било у грчком / предлошку Ф, а то би онда био следећи криптограм Ф Х Ф П који даје Φῶς Χριστοῦ φαίνει πᾶσιν („Светлост Христова све осветљава"). Да наша претпоставка није без основа показује чињеница да се управо овај криптограм налази на отворима цркава, као што је, на пример, у цркви Богородице Бистричке у Вољавцу, cf. J. Илић, *Црква Богородице у Бистрици – Вољавац*, Зборник за ликовне уметности 6, Нови Сад, 1970, 213, црт. 3, или у Старом Нагоричину, cf. Б. Тодић, *Старо Нагоричино*, Београд, 1993, 63, сл. 3. О овом криптограму у српском зидном сликарству cf. G. Babić, *op. cit.*, 78.

[12] За српскословенски текст cf. Г. Томовић, *op. cit.*, 56; М. Ивановић, *op. cit.*, 15.

зи да је натпис исклесан између 1. септембра 1336. и 31. августа 1337. године.[13] Коначно, на доњој површини надвратника, тачно испод имена града Звечана, налази се крстолики монограм Дмитар (сл. 66). Он је, за разлику од слова натписа, добијен дубљењем основе, тако да слова излазе из површине. Дакле, реч је о клесарски сложенијем захвату и ова чињеница упозорава да је монограм Дмитар свечаније урађен од осталих слова натписа.

Претходна запажања враћају нас на почетак нашег саопштења. Један мало или никако запажени монограм поставља читав низ озбиљних питања. Прво, да ли се формом монограма може саопштити име ктитора? Друго, да ли је могуће да је у овако поуздано организованом клесању ктиторског натписа дошло до грешке, па је име другог Даничиног сина у главном натпису изостало? Треће, није ли то из неког разлога намерно учињено, пре свега са жељом да се име Дмитар прикрије и то на два начина: кроз форму монограма и стављањем на доњу површину надвратника? И четврто, да ли је изостављање у натпису имена управника „славног града Звечана“[14] 1336/1337. имало неко значење?

Не желећи да овом приликом говоримо о историји форме монограма[15], дужни смо подсетити да је опште познато да ктитори цркава православног света често користе монограм да би саопштили своје име, титулу или функцију у државном систему. За разлику од новца код старих Грка ■ Римљана, или печата и прстења Византинаца, где се поставља проблем суженог простора, појава монограма ктитора на монументалним црквама ■ у њима последица је, пре свега, жеље да се наручилац задужбине што скромније покаже именом. Бројни су примери оваквог начина клесања, исписивања или чак ливења имена, а као најпознатији су свакако монограми цара Јустинијана и царице Теодоре на капителима у Светој Софији[16] и Светим Срђу и Вакху у Цариграду.[17] Међутим, имајући на уму наш проблем – монограм Дмитар у Љуботену – мислимо

---

[13] Ово нарочито подвлачимо, пошто је код свих издавача натписа забележена само 1337. година.

[14] Тако Данилов ученик назива град Звечан, cf. *Данилови настављачи. Данилов ученик, други настављачи Даниловог зборника*, приредио Г. Мак Данијел, Београд 1989, 64.

[15] О монограму cf. енциклопедијске јединице: *Dictionnaire d'archèologie chrètienne et de liturgie*, XI, 2, Paris 1936, col. 2369–2392; *Der kleine Pauli*, Lexikon der Antike in fünf Bänden, 3, München 1979, col. 1413; *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 2, New York – Oxford 1991, 1397–1398.

[16] W. F. Folbach, *Frühchristliche Kunst*, München 1958, Taf. 196, 199, 203.

[17] Ibid., Таф. 188. Монограми цара Јустинијана ■ царице Теодоре били су клесани и на капителима цркве Светог Јована Богослова у Ефесу, cf. K. Kautsch, *Kapitellstudien*, Berlin – Leipzig 1936, 176–177, Taf. 36, 567a-e.

да треба указати на још неколико примера. На надвратнику улаза у цариградску цркву Богородице Панахранте била су првобитно три монограма и они су заједно чинили текст молитве ктитора Константина Липса (X в.).[18] У цркви Христа Хоре у Цариграду, у корнишу основе, на четири кардиналне тачке храма, четири су монограма и они дају следећи текст: „Теодор Метохит логотет и ктитор" (поч. XIV в.).[19] Монограм је био форма за исказивање ктиторства и васељенском патријарху Нифону I на његовој задужбини, цркви Светих Апостола у Солуну (1310–1314).[20] Поред монограма са текстом „Нифон, архиепископ, ктитор", монограма који су на западној фасади и на капителима спољне припрате, бележимо и занимљиво сложен текст на надвратнику западног портала; патријарх Нифон је поручио да му се с предње стране исклеше „патријарх и ктитор", а на бочним странама, на површинама испуста, дакле скривено, „Н(и)" на северној страни, и „ф(он)" на јужној.[21] Циборијум охридске катедрале Свете Софије показује монограме његовог наручиоца, архиепископа Григорија (1317).[22] И на црквама Мистре, на Пелопонезу, често се користи монограм. Издвајамо монограм Лава Мавропапа изнад улаза у Богородицу Перивлепту[23], и монограме протостратора Јована Франгопула уз прозоре његове задужбине манастира Пантанасе.[24] Из наше средине поменућемо само сликане монограме краља Милутина на капителима у Старом Нагоричину (1316–1318), који свакако имитирају клесане.[25] Дакле, љуботенски монограм није потпис клесара, како

---

[18] T. Macridy – A. H. S. Megaw – C. Mango – J. W. Hawkins, *The Monastery of Lips (Fenari Isa Camii) at Istanbul*, Dumbarton Oaks Papers 18, Washington 1964, 259, figs. 14–15.

[19] I. Ševčenko, *Theodore Metochites, the Chora, and the Intellectual Trends of His Time, The Kariye Djami*, 4, ed. P. A. Underwood, Princeton 1975, 39, fig. C.

[20] J. M. Spieser, *Inventaires en vue d'un recueil des inscriptions historiques de Byzance*. I. Les inscriptions de Thessalonique, Travaux et mèmories 5, Paris 1973, 168–169, Pl. V, Fig. 3, Pl. VI, Fig. 16. Cf. калкове натписа у *Thessaloniki and its Monuments*, Thessaloniki 1985, 99–100.

[21] J. M. Spieser, *op. cit.*, 169, Pl. V, Fig. 3; *Thessaloniki and Its Monuments*, 99.

[22] A. Grabar, *Sculptures byzantins du Moyen âge*, II, Paris 1976, 149–150, Pl. CXXXIX, a, c. Cf. и калкове код А. Дероко, *Сйоменици архишекшуре IX–XVIII века у Јуīославији*, Београд 1964, сл. 26.

[23] G. Millet, *Inscriptions byzantines de Mistra*, Bulletin de corespondance hellénique XXIII, Paris 1899, 133.

[24] *Ibid.*, 134–136.

[25] Н. Окуњев, Грађа за историју српске уметности. I. *Црква Свешоī Ђорђа у Сшаром Наīоричину*, Гласник Скопског научног друштва V, Скопље 1929, 120, сл. 29; G. Millet A. Frolow, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie*, III, Paris 1962, Pl. 74, 34, Pl. 75, 23; cf. Б. Тодић, *op. cit.*, 87, црт. 3. Веома су познати и сликани монограми краља Милутина у Грачаници (1321), cf. Р. Петровић, *Моноīрами краља Сшефана Уроша II Милушина у Грачаници*, Саопштења Ре-

је претпоставио Ђ. Бошковић[26], већ име другог сина госпође Данице. То потврђује, уосталом [redacted] чињеница да је монограм Дмитар исклесан тачно испод топонима Звечан.

Могућност грешке, односно немарност клесара по нашем дубоком убеђењу треба одбацити. Пре свега, ту је, видели смо, поуздано занатски организован натпис на надвратнику, у који је могло стати и име Дмитар. Уз то, [redacted] да је клесар хтео да поправи грешку, могао је да исклеше и пуно име а не монограм, те се сада поставља кључно питање, није ли било намерног прикривања, и то како формом монограма, тако и местом (доњи део надвратника). Већ податак да је монограм Дмитар многим истраживачима љуботенске цркве у XIX и XX веку остао скривен, доста говори. Сва је прилика да је неком 1336/1337. године било очигледно стало да се име управника града Звечана прикрије, пошто је у том граду, насилно или не, у јесен 1331. године, скончао свој живот управо збачени краљ Стефан Дечански. На овом месту треба поменути основне податке о догађајима током 1331. године.[27] Први сукоб између Дечанског и Душана избио је у јануару месецу, док је измирење уследило у априлу. Међутим, нови сукоб је избио у августу. У среду, 21. или 28. августа Дечански је заробљен, а већ 8. септембра Душан се крунисао за краља. Непуна два и по месеца касније, 11. новембра 1331, Стефан Дечански је умро у Звечану. Два главна извора која говоре о преврату, византијски хроничар Нићифор Григора [redacted] српски писац познат као Данилов ученик, свако на свој начин, за смрт Дечанског „оптужују" српску властелу. Много директнији је Григора: „Сина (Душана, прим. И. М. Ђ.) је то нагонило на страх и подозрење које су вероватно његови вршњаци посејали у његову узбуркану душу, тако да се на крају одлучио да се одметне и устане на оца. Када су тамошњи великаши, војводе [redacted] војни заповедници и сви који су били сити очеве

публичког завода за заштиту споменика културе XIII, Београд 1981, 105–114. Коментаришући примере монограма из Старог Нагоричина и Грачанице С. Ћурчић, *Грачаница. Историја и архитектура*, Београд – Приштина 1988, 21, сматра да је то „знак директног угледања на византијску архитектуру". О монограмима ктитора у нашој средини је посебно писала С. Габелић, *Нови податак о севастократорској титули Јована Оливера [redacted] време сликања лесновског наоса*, Зограф 11, Београд 1980, 55–57, са навођењем приличног броја примера православног света.

26 Ђ. Бошковић, *op. cit.*, 10 је вероватно имао на уму два позната примера помињања протомајстора у Дечанима, cf. Г. Томовић, *op. cit.*, 54, и у Љубостињи, cf. Ibid., 84.

27 Cf. М. Маловић, *Стефан Дечански и Зета*, Историјски записи XLI, Титоград 1979, 63–68; *Византијски извори за историју народа Југославије*, VI, Београд 1986, 212–213, нап. 116–118 (С. Ћирковић).

дуге владавине, видели да он такве ствари смера, сваки га је тајно посетио и распаљивао његове мисли о устанку. После мало дана придобили су га на своју страну, побудили да поведе рат против оца и прогласили га за самодржавног краља Србије. У току више дана, мало по мало, сви су прешли на његову страну, цео изабрани део војске, и без муке ухвативши оца изручише га сину у узама. Затим су га ставили у тамницу против воље и уз негодовање сина, који је ипак ћутао не могући се супроставити сили мноштва, јер се бојао да и њега самога не задеси неко зло. Није прошло много дана, а старога краља су удавили у тамници...“[28] На овај опис Нићифора Григоре можда и нисмо морали обратити пажњу да око 1340[29], можда у Пећи, није кроз Житије Стефана Дечанског од Даниловог ученика објављена шира званична српска верзија сукоба Дечанског и Душана[30], верзија која се поклапа са Григориним виђењем, пре свега по питању одлучујуће улоге српске властеле.[31] Сасвим бираним речима, из опште познатих разлога, Данилов ученик овако пише о трагичном крају Дечанског, пошто је претходно саопштио како су несретног краља ухватили: „А после овога шта? Овај христољубиви син његов савећање учини са својом властелом, и би заповеђено да родитељ његов буде одведен са својом женом у славни град Звечан, и да се тамо чува, док не учине неко измирење међу собом. После овога, посла веснике у све државе отачаства свога, и када силни ово чуше, сви долазећи клањаху му се; и тако му се све државе његова отачаства предадоше у руке. Јер Бог најмилосрднији ’све што усхте, и створи‘. Када је после овога прошло мало времена, овај родитељ у таквом пребивању, као што напред указасмо, промислом Божијим (јер нико не може

---

28 *Византијски извори*, 211–212.

29 О времену и разлозима настанка Житија Стефана Дечанског cf. Данилови настављачи, 21 (Г. Мак Данијел). Пошто се у Житију не говори о Дечанском као светитељу, оно је морало настати до лета 1343. године, када је било уврштење Дечанског у светитеље, cf. И. М. Ђорђевић, *Представа Стефана Дечанског уз олтарску преграду у Дечанима*, Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе XV, Београд 1983, 38; Д. Кораћ, *Канонизација Стефана Дечанског и промене на владарским портретима у Дечанима*, Дечани и византијска уметност средином XIV века, Београд 1989, 291–292.

30 Данилови настављачи, 64–65. Разлог сукоба са оцем кратко саопштава и сам Душан, у аренгама две повеље и у свом Законику, cf. Д. Кораћ, *Повеља краља Стефана Душана манастиру Свете Богородице у Тетову*, Зборник радова Византолошког института XXIII, Београд 1984, 160, 162; Id., Канонизација, 289.

31 О улози властеле у преврату cf. Г. Острогорски, *Душан и његова властела у борби са Византијом*, Зборник у част шесте стогодишњице Законика цара Душана, Београд 1951, 81–82; М. Маловић, *op. cit.*, 66–68; *Византијски извори*, 212, нап. 116 (С. Ћирковић).

побећи од природне везе смрти, јер нико, љубимци моји, не зна, у који ће се дан или час душа разлучити од тела), када се нико није надао, овај благочастиви и христољубиви краљ Урош III предаде свој дух Господу. И пренесено би његово тело часно од христољубивог сина његова Стефана, и положише га у рукотвореном његовом манастиру у цркви Вазнесења Господњег месту званом Дечани. И ту лежи и до овога дана".[32]

Из наведених исказа може се поуздано закључити да је побуну против оца водио, вољно или невољно али свакако притиснут од властеле, сам Душан[33], и да је Дечански скончао у „славном граду Звечану", „славном граду" како каже Данилов ученик, и како то ми знамо из других средњовековних извора, иначе познатом утврђењу на улазу у Ибарску клисуру.[34] Пошто смо напред утврдили да је 1336/1337. године управник Звечана био син госпође Данице Дмитар, нама се нуде два могућа објашњења, оба заснована на чињеници да код Срба у XIV веку угледна и пре свега одана владару властела заузима важне политичке, војне и државне функције. Дакле, или је у подели властеле на оне који су уз Дечанског и оне који су уз Душана, Дмитар био на страни Душана, или је, што није искључено, сам Дмитар био управник града у коме је, насилно или не, скончао свргнути краљ Стефан Урош III Дечански. Прикривање имена Дмитар у Љуботену, у сваком случају, показује да је 1336/1337. у високим круговима српског друштва још увек било свеже сећање на преврат из августа 1331. године, и да су се неке личности трудиле да се овај догађај, очигледно прилично жесток, у интересу државе и у интересу њихове личне сигурности препусти забораву.

Податак да се млађи син ктиторке Љуботена госпође Данице звао Дмитар поставља и неминовно питање да ли би се нека личност, нама позната из извора, могла идентификовати са управником града Звечана? Међутим, пре него што изнесемо нашу претпоставку дужни смо, укратко, упозорити на друга размишљања о подацима саопштеним у љуботенском натпису. Највећа пажња, разумљиво, поклоњена је старијем Даничином сину Бојку који „држи" Матку, област југозападно од Скопља, поред реке Треске. По свему судећи, језгро његовог поседа представљали су топоним Стара

[32] Данилови настављачи, 64–65.

[33] О Душановој одговорности за смрт Стефана Дечанског cf. А. Соловјев, *Када је Дечански био проглашен за свеца*, Богословље, IV, 4, Београд 1929, 288–292; М. Маловић, *op.cit.*, 66–68.

[34] В. Јовановић, *Средњовековни град Звечан*, Старинар н. с. XIII–XIV, Београд 1965, 137–150; Id., *Археолошка истраживања средњовековних споменика и налазишта на Косову*, Зборник Округлог стола о научном истраживању Косова, Београд 1988, 35–36.

Матка и плодна зараван испод данашњег села. Помишља се да би Бојко могао бити ктитор Богородичине цркве манастира Матке, мада је утврђено да је архитектура ове грађевине налик црквама друге половине XIV столећа.[35] С друге стране, у непосредној близини села Матке су мало утврђење[36] и црква Свете Недеље[37], која је, такође, из XIV века, и они би могли припадати Бојковој области Матка,[38] нарочито ако знамо да је до Првог светског рата на јужном зиду Свете Недеље био портрет неког властелина.[39] За нас су корисне и изложене претпоставке о изостајању у љуботенском натпису имена супруга госпође Данице. Загорка Расолкоска-Николовска је мишљења да се „супруг не помиње у натпису,... због тога што је већ мртав".[40] Уз то, она претпоставља да је Даничин супруг био „у служби, пре свега, краља Стефана Дечанског, јер касније, у време краља Душана, његови синови заузимају врло значајна места..."[41] Имајући на уму податке о ктиторима српских властеоских задужбина у доба Немањића, обе претпоставке треба прихватити. Нема сумње да је реч о веома угледној породици што показују не само положаји два Даничина сина, већ посебно монументалност цркве Светог Николе Љуботену.[42] Уистину, Даничина задужбина се по величини, начину зидања и украсу може мерити са најбољим остварењима српске властеоске архитектуре епохе Немањића. На пример, овакве грађевине поручују двојица најмоћнијих великаша Дечанског и Душана, војвода или протосеваст Хреља[43] и вели-

---

[35] О томе посебно Г. Суботић, *Охридска сликарска школа XV века*, Београд 1980, 141–142, нап. 193 (са старијом литературом).

[36] V. Lilčić, *An Example of a Medieval Monastry Fortification from Macedonia*, Balcanoslavica 11–12, Prilep 1984–1985, 185–186.

[37] М. Ћоровић – Љубинковић, *Црква Свете Недеље над клисуром Треске и проблем њеног датовања*, Зборник заштите споменика културе II, Београд 1952, 93–106.

[38] V. Lilčić, *op. cit.*, 185–186, претпоставља да је град, данас познат као „Марков град", Бојково утврђење.

[39] М. Ћоровић – Љубинковић, *op. cit.*, сл. 6.

[40] З. Расолкоска – Николовска, *op. cit.*, 50.

[41] Ibid.

[42] О архитектури цркве cf. G. Millet, *L 'ancien art serbe*, Paris 1919, 112–114, fig. 118–119. Ж. Татић, *op. cit*, 90-108; А. Дероко, *Монументална и декоративна архитектура у средњевековној Србији*, Београд 1962, 147, 151, сл. 230, 259; S. Ćurčić, *Architecture in the Byzantine Sphere of Influence Around the Middle of Fourteenth Century, Дечани и византијска уметност средином XIV века*, Београд 1989, 57, 60.

[43] Пошто није искључено да је Хреља у доба Дечанског у српској држави имао титулу војводе, cf. С. Новаковић, *Стара српска војска*, Београд 1893, 35, 61, а знамо да је у тренутку прилагања цркве Хиландару Хреља носилац титуле протосеваста, cf. С. Новаковић, *Законски споменици српских држава средњега века*, Београд 1912, 402, оставили смо обе могућности.

ки војвода Јован Оливер; први је подигао цркву Арханђела Михаила у Штипу (до 1334-1336),[44] а други храм исте посвете у Леснову (1340/1341).[45] Дакле, то је била и врло имућна породица. На овом месту треба истаћи још један податак. Од двојице синова госпође Данице, млађи, Дмитар, има важнију функцију – управљање „славним градом Звечаном".[46] Коначно, вратимо се постављеном питању. Тражећи међу нама познатом српском властелом личности које би се могле довести у везу са Даничиним синовима мислимо да није искључено да су Бојко и Дмитар у ствари Дмитар и Борислав,[47] синови тепчије Хардомила. Они су поменути у једној повељи краља Стефана Дечанског из 1327. године,[48] када је вођен спор између њих и Хиландараца око међа хиландарског поседа у близини села Косорића.[49] Пошто је утврђено да су браћа заиста користила хиландарски посед, он је враћен Хиландару. Овај акт је за нас занимљив и због других података. С једне стране, можемо закључити да тепчија Хардомил 1327. није више жив,[50] а с друге, да су на суђењу присутна оба брата али у име обојице иступа Дмитар.[51] Он се прво наводи, мада се не каже ко је од браће старији, како то стоји у натпису цркве Светог Николе у Љуботену. На крају, узимајући у обзир да млађи син госпође Данице Дмитар 1336/1337. има важнију функцију од старијег Бојка, и уз то да у љуботенском натпису није поменут Даничин супруг, наша претпоставка изгледа није сасвим без основа.

---

[44] За датовање cf. С. Ћирковић, *Хрељин йоклон Хиландару*, Зборник радова Византолошког института XXI, Београд 1981, 103–117. О архитектури cf. G. Millet, *op. cit.*, 114–115, fig. 120–121. Ђ. Бошковић, *Белешке са йуйовања*, Старинар III, сер. VII, Београд 1932, 98–100; А. Дероко, *op. cit.*, 147, 151, сл. 228, 255.

[45] Камени ктиторски натпис повеља исклесан је између 1. септембра 1340. и 31. августа 1341. године, cf. Г. Томовић, *op. cit.*, 56–57; Id., *Повеља манастира Леснова*, Историјски часопис XXIV, Београд 1977, 83–102, где је наведена само 1341. година. За архитектуру cf. G. Millet, *op. cit.*, 116–119, fig. 122–124; Ђ. Бошковић, *op. cit.*, 88–90.

[46] Cf. supra.

[47] По усменом обавештењу колеге Митра Пешикана, коме дугујемо захвалност, не постоји теоријска препрека да је Бојко хипокористик од Борислав.

[48] С. Новаковић, *Примери књижевности и језика старога и српскословенскога*, Београд 1877, 346–348.

[49] Ово село и данас постоји код Пећи и то под именом Косурић, cf. М. Ал. Пурковић, *Попис села у средњевековној Србији*, Годишњак Скопског филозофског факултета IV, 2, Скопље 1940, 105.

[50] С. Новаковић, op. cit., 346. О тепчији Хардомилу cf. Id., *Византијски чинови и титуле у српским земљама XI–XV века*, Глас Српске краљевске академије, Београд 1908, 201; М. Благојевић, *Тейчије у средњовековној Србији, Босни и Хрватској*, Историјски гласник 12, Београд 1976, 25.

[51] С. Новаковић, Примери, 346.

THE MONOGRAM DMITAR IN LJUBOTEN

On the lintel of the western entrance of the church St. Nicholas in the village Ljuboten in Skopska Crna Gora, a monogram Dmitar was engraved which many explorers simply didn't notice. It was the integral part of the ktetor's inscription on the church in Ljuboten which was engraved between 1 September 1336 and 31 August 1337.

The cross-like monogram was engraved by scooping out the base so the letters can be said to emerge from the surface. This was more complicated way of engraving and it tells us that this monogram was done more solemnly that the other letters within the inscription. This is the reason why the author of this work pays special attention to it and comes out with a series of suppositions considering the history of this period.

Средњовековне црквене задужбине срйске власйеле на Косову и Мейохији

Краљ Милутин је са својом властелом обележио један од великих почетака српске историје средњега века. Освојено више место у светском поретку држава после војних и политичких успеха крајем XIII века, јасно је, морало се потврдити новим и сложенијим приступом у духовном животу. Тако је у временима када је оружје мировало, краљ као неуморни градитељ цркава, пре свега примером, упућивао своје великаше на стварање сопствених задужбина. Иако се величина узора није могла поновити, довољно је било [redacted] скромнијим захватом оправдати управо стечене – моћ, богатство и углед. Из овакве духовне климе настале су многе мање српске властеоске задужбине у овом делу средњовековне Србије.

Као и васколика историја српског властеоског задужбинарства, тако и повест о црквама велможа на Косову [redacted] Метохији почиње храмом Богородице Одигитрије у селу Мушутишту, код Суве Реке, монументалним завештањем великог казнаца Јована Драгослава, угледног велможе, чија је дужност била убирање прихода и извршавање обавеза у корист краља Милутина.

На улазу овог здања, облика развијеног уписаног крста са куполом, стоји свечани камени натпис: „Поче се и сазида се Божанствени и свечани храм Пречисте Владичице наше Богородице Одигитрије, из темеља у дане превискога краља Уроша, трудом и старањем Јована великог казнаца Драгослава, са Јеленом супругом својом и Станишом и Аном, кћерком својом, године 1315“. Сећајући се првих ктитора, неки богатији призренски трговци обновили су храм у другој половини XIX века, а тада је настао и нови иконостас.

Од старе фреско-декорације до нашег доба, нажалост, стигло је мало. Фигуре светих ратника представљају свете Теодоре. На луцима у сверозападном углу сачувана су попрсја светог Пантелејмона [redacted] две свете жене. У олтару су попрсја архијереја. Иако само

фрагменти негдашње целине, ови остаци фресака казнаца Јована Драгослава, по осећању за материју и пластичност, могу се упоређивати са најуспелијим остварењима дворске радионице краља Милутина. Друго се и није могло нити смело очекивати од велможе везаног за владара и двор. Тако је на најбољи могући начин почела историја српске властеоске уметности у средњем веку.

У сумрак земаљског постојања, призренски властелин Драгослав Тутић, као монах Никола, постарао се да му живот и име не заборавимо. Свом заштитнику светом Николи у славу, подигао је цркву у Призрену. Учинио је то, исклесано је у камену, у „дане благоверног краља Стефана“ Душана године 1331/1332. заједно са супругом Белом, јер остадоше без порода.

Дуго невољно време однело је велики део њихових фресака. Преостали фрагменти Издајства Јудиног или Успења Богородице, одају руку неког локалног, призренског мајстора, који је задовољавао жеље ктитора скромнијих могућности. Карактеристични ликови крупних очију, заобљена форма, смањени формати, и пригушенији тонови били су ондашњи укус ширих слојева. Најбоље је очувано Крштење Христово. Гледајући детаље, упутно је не изрицати строге судове, јер у напору смерног Драгослова Тутића ваља разумети, пре свега, дубоку и искрену побожност наших предака.

Истих година кад и храм Светог Николе, у Призрену је настајала ■ много раскошнија црква Христа Спаса, задужбина именом незнаних родитеља потоњег угледног властелина ■ Душановог велможе Младена Владојевића. У повељи из 1348. манастиру Светих арханђела код Призрена, иначе маузолеју цара Душана, записано је прилично богатство цркве Светог Спаса, чиме се и Младен и његови родитељи показују као велики ктитори.

Унутрашњост једнобродног храма са куполом ■ припратом, украшавана је фрескама чак трипут за петнаестак година. То је и занимљиво, јер што се друштвени ранг породице више уздизао, поручивани су сликари напреднијих схватања. Прво је осликана апсида, са Причешћем апостола ■ Поклоњењем Христу–жртви. Дело је слабијих домаћих мајстора, изведено још за Младенове родитеље. Изгледа да је током пете деценије, та иста радионица нешто напредовала, ■ код ње је Младен Владојевић поручио декорацију целог храма. Усредсређеност на илустровање јеванђеоске приче, многољудност у сценама, и детаљно разрађени пратећи пејзажи, главна су одлика овог сликарства. Деизис у припрати, као скраћена верзија Страшног суда и често обележје гробне цркве, пре ће бити поруџбина Младена Владојевића, него матичног манастира Светих арханђела. Можда је овај храм био предвиђен за породични маузолеј.

Као год писани извори или живопис, тако и раскошна спољашност Светог Спаса у Призрену открива богатство, углед, и свакако високо место Младена и његове породице у српској држави за време краља и цара Душана, владара који је управо овај град и његову околину изабрао за свој вечни дом.

У јуну, не зна се које године, за владавине краља Душана, у цркву Светог Николе у Великој Хочи код Ораховца, метоху манастира Хиландара од времена Симеона Немање, положено је тело рабе Божије, монахиње Марије. По гробној плочи њен син, Градислав Сушеница, приложио је мајци за покој душе 30 перпера и 8 волова. Он је поручио и фреске у храму.

Испод слоја из XVI века, остаци старог живописа представљају две сцене из циклуса патрона светог Николе. Ту је ■ загонетна представа, у којој неки виде као свете монахе Симеона Немању ■ Саву Српског, пред иконом Богородице са Христом, по свој прилици као хиландарски одјек.

За велелепни храм Христа Пантократора у Дечанима, задужбину Стефана Дечанског и његовог сина Душана, везан је необично занимљиви великаш Ђорђе Остоуша Пекпал, по чијој је жељи 1346/1347. у североисточном углу припрате формиран параклис Светог Ђорђа. Необично интересантан је програм доње зоне северног зида. У ктиторској композицији за смерног Пекпала, пред лицем Христа Бога, стоји као „водич душа" свети Ђорђе. Иза ктитора је свети монах Јефрем Сирин, светитељ на кога је ктитор приликом свог замонашења свакако мислио, пошто на гробној плочи, у југозападном углу припрате, читамо да је 3. септембра 1377. умро „раб Божији Јефрем, а зовом Ђурђ Остоуша Пеклал". У поду параклиса налазимо ■ плочу из 1374. Марине Витославе, жене Брајка Пекпала, сестричине деспота Јована Оливера, и кћерке Угљеше Ненадића. Том плочом се и оправдава задужбинско присуство Ђорђа Пекпала у Дечанима, краљевском маузолеју.

Поред ктиторске композиције, ту је и Поклоњење Христу-жртви са светим Василијем Великим и Јованом Златоустим, чиме овај простор у дечанској припрати бива означен као посебна капела. Остало је намењено циклусу патрона, светом Ђорђу, његовим чудима и страдањима. Централно место у програму заузима сцена у којој свети Ђорђе убија аждају ■ тако спасава принцезу. Ова епизода из светитељевог житија радо је читана међу средњовековним племством, нарочито због тога што се њоме истицало витештво ■ поступак највишег моралног чина. Једну композицију чине Разговор цара Дадијана са светим Ђорђем ■ Погубљење светог Ђорђа. То је дело изузетно даровитог дечанског сликара који пре свега зна да представи ктиторово место у друштву, односно ктиторов

укус. На тај начин, својим делом, Ђорђе Остоуша Пекпал може да стоји уз краља ■ цара Душана.

Таласасти предели Трстеника били су још од прве половине XIV столећа у поседу чувене породице Бранковића. По изворима знамо да им је задужбина у Борчу, 1346. носила име Светог Арханђела и да је, по свему судећи, била дело родоначелника породице, велможе краља Душана, Бранка Младеновића, потоњег севастократора српског царства ■ управника града Охрида. Две деценије касније, далеко од своје баштине, али стално са њом у срцу, 1365. године, Бранкови синови „господа" Гргур, Вук ■ Никола, поклањају Светог Арханђела манастиру Хиландару. Био је то чин највишег властеоског задужбинског подухвата.

У својој далекој прошлости ■ црква Богородичиног Ваведења у Липљану на Косову, припадала је манастиру Хиландару. Повеља краља Душана из јесени 1331. даје о томе драгоцени податак – „Приложи ми краљевство ми келији Спасовој, пиргу, мали дар овај, цркву пресвете Богородице у Липљанима..." речи су тек устоличеног српског владара. Када је ова задужбина заиста подигнута, и за кога, тешко је рећи. Негде педесетих, или шездесетих година XIV века, за цркву се везао непознати велможа, чији се портрет ■ данас, додуше оштећен, може видети пред фигуром светог Николе на северном зиду.

Услед паљења овог храма још током XV ■ XVI века, и због новог слоја живописа с краја XVI ■ почетка XVII столећа, данас нам се за анализе нуди сасвим мали део првобитне декорације непознатог властелина. Реч је о Христовим страдањима ■ очуваним фигурама архијереја из Поклоњења. Пастуозно сликане главе наглашеног експресионистичког израза и строгост која треба да опомиње да су то доследни служитељи цркве, био је ликовни приступ који је у Србији важио као напредан готово до краја столећа. Та чињеница открива суштину односа ктитор – наручено дело. Липљански велможа, ма колико смеран пред својим заштитником светим Николом, озбиљног угледа и богатства, умео је да по сопственом укусу изабере праве сликаре, оне који су радили подједнако успешно и за владара ■ за властелу.

Мања једнобродна црква Светог Јована Претече у селу Црколезу, на обронцима Мокре горе, била је задужбина војводе Новака и његове жене Видославе, настала вероватно још у доба цара Душана. Године 1672/1673. „повеленијем" патријарха Максима и трудом сеоских хришћана, један од водећих сликара друге пловине XVII столећа, Радул, изнова је декорише. Натпис о обнови постављен је у јужни прозор, наспрам гробних плоча старих ктитора. Ту је плоча челника Радослава из 1395, припадника војног плем-

ства ■ изгледа члана исте породице. Као чувари властеоског маузолеја, обновитељи из времена турске власти поручују представу Страшног суда, очигледно са идејом да су далеки преци управо на њега мислили стварајући овај храм.

На једном вису изнад Новобрдске Криве реке, у селу Ваганешу, налази се једнобродни храм са припратом Успења Богородице, који су заједничким снагама ■ средствима остварили чланови једне властеоске породице. Два камена натписа на источном зиду припрате, казују да је извесни Дабижив, Дробњаков унук, са браћом Храном ■ Богојем, оцем Калуђером (или Калугером) ■ мајком Вишњом, сазидао ■ пописао ову цркву, у „дане цара Степана“ – Душана, лета 1354/1355. Портрети им, иако потпуно избледели, и даље одолевају зубу времена. Три члана породице, вероватно Дабижив са супругом и сином, постављени су у припрати, у горњу зону и ближе причи о Богородичиним родитељима. Није заборављен ни свети Сава Српски који је у доњој зони истог простора, између светих ратника и свете Марине.

Пастири из Благовести Јоакиму, пуни нежног реализма, као да описују свет у коме су живели ктитор ■ његова породица. То се може разумети ако се прочита свечани фреско-натпис, у коме је изречена сасвим лична скрушена молитва: „Владичице, Богородице Успења, и надежде ■ заступнице и помоћнице целом свету хришћанском. Услиши мољење грешном рабу Дабиживу, ктитору...“

Недалеко од Ваганеша, у селу Ајновцима, злобивим људима и времену пркосе рушевине старе задужбине непознатог велможе, чији је оштећени портрет на западном зиду. Није искључено да је ова личност припадала највишем слоју српске властеле, пошто на глави има севастократорски венац. Једнобродни храм са куполом, саграђен на темељима неке базилике током друге половине XIV века, потпуно одговара српској властеоској архитектури. Од угледног ктитора су ■ фреске, данас већим делом сасвим страдале. Поред портрета ктитора, овде се истиче и представа светог Саве Српског на југозападном пиластру. Боље су очувани пророци Мелхиседек и Самуило, а гледајући лик праведне Саре, сећамо се да је у средњем веку прародитељство у Старом завету често служило српском образованијем друштву да тумачи сопствену историју.

У околини Гњилана, у селу Кметовцима, налазимо рушевине цркве Светог Димитрија, данас у народу познате и као Света Варвара. Иако о њеном настанку не постоје писани извори, могли бисмо ■ овај храм прибројати задужбинама српских великаша друге половине XIV столећа. У прилог оваквом размишљању говори пре свега посвета цркве светом Димитрију, ратном заштит-

нику многих велможа. Била је то некада једнобродна грађевина са куполом и припратом, наглашене висине, здање које се по општој концепцији простора и начину зидања везује за властеоску архитектуру Призрена [redacted] околине. Данас, нажалост, остали су само избледели остаци фресака на северном зиду. А старо српско гробље поред цркве као да говори о гробном карактеру задужбине, било ко да јој је ктитор био.

На сеоском гробљу у Ђураковцу, надомак Пећи, стоји црква-брвнара Светог Николе, као сведочанство два времена српског трајања у Метохији. У доба турске власти, 1592. године, хришћани села и њихов поп Цветко прионули су да обнове стари храм. Нема сумње, знали су тада да цене задужбински напор свог далеког претка, велможе Данила, који је у цркви био сахрањен за њих још давне 1362. године.

Црква Светог Ђорђа у Речанима, недалеко од Суве Реке, место је вечног покоја непознатог, али свакако угледног војводе српског царства, који је своју задужбину посветио осведоченом ратном заштитнику српских владара и властеле. Фреске у унутрашњости откривају жеље [redacted] мисли ктитора. Анђели Господњи клањају се Творцу на Богородичиним грудима. Уз светог Николу и првомученика Стефана, под чијим се окриљем у српској средњовековној стварности много шта одиграло, насликано је попрсје светог Саве Српског. Ту су и сцене Великих празника, као [redacted] занимљив циклус светог Ђорђа. По свој прилици, гробни карактер храма требало је да има предност. Скраћеној верзији Страшног суда, Деизису уз олтарску преграду, прикључени су војводини заштитници – свети ратници. Испод њих је, у поду, ктиторова гробна плоча, на којој је још [redacted] данас могуће прочитати да је 23. децембра 1370. умро „раб Божији војвода...“

Добро очуван мали храм са куполом, основним облицима и стремљењем у висину не само што потврђује моћ и богатство ктирора, већ и брижљиво неговану равнотежу у схватању материјалног и духовног. Треба знати да је у нашем старом менталитету увек наглашаван захтев да угледнији друштвени ранг мора имати прави одговор у сфери религиозно-етичког понашања. Судећи по Речанима, то је поштовано.

Прошлост призренске Свете Недеље остаје [redacted] данас нерасветљена. Ако је судити по веома репрезентативном каменом натпису над негдашњим западним улазом, била је то црква Ваведења Богородице, коју је „откупом“ саградио, и фрескама украсио 1370/1371. млади краљ Марко. Из исте године је, међутим, гробна плоча Марине Струје, жене челника Манка, нађена на уобичајеном месту за ктиторе – пред олтарском преградом. Овај податак, архитектура, [redacted]

фрагменти фресака, говоре у прилог претпоставци, да је на овом месту првобитно постојала ■ задужбина челника Манка ■ његове супруге Марине Струје.

Када су житељи питомог села Бање код Рудника, подно Мокре горе, почетком тридесетих година овог столећа помишљали да обнове стару цркву Светог Николе, пред собом су имали само рушевине и гробну плочу ктитора, угледног челника и протовестијара Родопа. Саградили су нови храм са звоником, пазећи да своју древну прошлост очувају. Раскошно украшен Родопов гробни белег тада је као залог ■ потврда сопствене историје постављен на посебно место у цркви. Уз кратку вест да се 6. фебруара 1436. преставио раб Божији Родоп, стоји цитат из најомиљеније књиге српских великаша средњег века, стихови XXVI псалма: „Господе, омилио ми је стан дома твојега ■ место насеља славе твоје; немој душе моје погубити са нечастивим".

Доследан себи ■ свом поимању узвишености небеског царства, Родоп се у времеградње овог храма 1432. на посебно порученом звону такође сећа псалмопевца Давида. Уз лик светог Николе, патрона цркве, речи сасвим искрене религиозности давале су ктитору наду у сопствено спасење, могућност трајања свог имена. Старо звоно одавно више не даје звука, а ново призива не само вернике на службу Божију већ ■ сећања на давна времена. Тако су Родопови наследници поштовали сталну тежњу српског народа да се једино духовним самообнављањем потврђује сопствени опстанак.

THE MEDIEVAL CHURCH ENDOWMENTS OF THE SERBIAN NOBILITY IN KOSOVO AND METHOHIJA

King Milutin and his noblemen marked one of the great periods of medieval Serbian history. The higher position in the world system of states after the military and political successes, at the end of the 13th century, had to be cofirmed with a new and more complex approach to spiritual life. Thus, the king, as a tireless builder of churches, set an example to his grandees to create their own endowments. Although the magnificence of the models could not be repeated, it was enough to justify the power, wealth and reputation they had acquired with a more modest venture. Many of the Serbian nobility's smaller endowments in Kosovo and Metohija were created in such a spiritual climate.

This paper pays attention to the following noblemen's endowments: the Church of the Virgin Hodegetria in the village of Мuљutiљe near Suva Reka, which was built by the grand *kaznac* Jovan Dragoslav (1315); the Church of St. Nicholas in Prizren, the endowment of the monk Nicholas, i.e. the former nobleman Dragoslav Tutić and his wife Bela (1331/1332); the Church of Christ the Saviour in Prizren, the endowment of the parents of the renowned nobleman and Dušan's grandee, Mladen Vladojević; the Church of St. Nicholas in Velika Hoča near Orahovac, a Hilandar metoch, the painting of which was commissioned by the *čelnik* Gradislav Sušenica; the *paraklesion* of St. George in Dečani, painted at the wishes of the nobleman Djordje Ostouša Pekpal in 1346/1347; the Church of the Holy Archangel in Borač, the endowment of Branko Mladenović, a grandee of King Dušan, which his sons Grgur, Vuk and Nikola donated to the Hilandar monastery in 1365; the Church of the Presentation of the Virgin in Lipljan, which also belonged to Hilandar, the painting of which was commissioned by an unknown nobleman in the fifties or sixties of the 14th century; the Church of St. John the Precursor in the village of Crkolez, the endowment of the *čelnik* Radoslav, and the duke Novak and his wife Vidosava; the Church of the Dormition of the Virgin near the village of Vaganeљ, the endowment of a noble family from 1354-1355, a church in the village of Ajnovce, not far from Vaganeљ, erected by an unknown grandee; the Church of St. Demetrius in the village of Kmetovce, near Gnjilane, probably the endowment of some Serbian grandee from the second half of the 14th century; the log cabin Church of St. Nicholas in the village graveyard in Djurakovac, just outside Peć; the Church of St. George in Rečane, not far from Suva Reka, the endowment of an unknown duke; the St. Kyriake in Prizren, formerly the Church of the Presentation of the Virgin; the Church of St. Nicholas in Banja near Rudnik, at the foot of Mokra Gora, the endowment of the renowned *čelnik* and protovestiary Rodop, which the village inhabitants renovated in the 1930s.

ИСТОРИОГРАФСКЕ СТУДИЈЕ

Преглед црквених споменика у Вуковом „Српском рјечнику“

Не баш тако давно изучаван је однос Вука Караџића према историји уметности. Дејан Медаковић, аутор чланка *Вук и српска историја уметности*[1], истиче значајно место овог великана српске културе XIX века у историји уметности. Међутим, материјал на основу кога је овај рад писан – *Почетак описанија српских намастира* из „Данице“ за 1826. годину[2], – чини се није до краја изразио историјско-уметнички допринос Вуковог деловања. Поред *Почетка описанија*, као и *Географическо-статистическог описанија Србије* из „Данице“ за 1827. годину[3], који је такође поменут, треба исто тако указати и на Вуков попис црквених споменика у *Српском рјечнику*.[4] Овај попис, као и већ обрађена

---

[1] Д. Медаковић, *Вук и српска историја уметности*, Анали Филолошког факултета 5, Београд 1966, 295–300; уп. и С. Петковић, *Историја уметности код Срба у XIX веку*, Зборник Филозофског факултета XII–1, Београд 1974, 481.

[2] В. Стеф. Караџић, *Почетак описанија српских намастира*, „Даница“, забавник за годину 1826, у Бечу, 1–40.

[3] В. Стеф. Караџић, *Географическо-статистическо описаније Србије*, „Даница“, забавник за годину 1827, у Бечу, 42–120.

[4] Прво издање: *Српски рјечник*, истолкован њемачким и латинским ријечима. Сакупио га и на свијет издао Вук Стефановић, у Бечу 1818 (у даљем тексту *Српски рјечник I*).

Друго издање: *Српски рјечник* истумачен њемачкијем и латинскијем ријечима, сакупио га и на свијет издао Вук Стеф. Караџић, у Бечу 1852 (у даљем тексту *Српски рјечник II*).

Треће издање: *Српски рјечник* истумачен њемачкијем и латинскијем ријечима, сакупио га и на свијет издао Вук Стеф. Караџић, у Београду 1898 (у даљем тексту *Српски рјечник III*).

Четврто издање: *Српски рјечник* истумачен њемачкијем и латинскијем ријечима, сакупио га и на свијет издао Вук Стеф. Караџић, у Београду 1935 (у даљем тексту *Српски рјечник IV*).

Прво и друго издање изашло је у техници фототипије у сабраним делима Вука Караџића издавачких кућа Просвете (1966) и Нолита (1969).

друга грађа из *Рјечника*, на пример, етнолошка[5], говори сасвим одређено, с једне стране, да је Вук Караџић свој речник замислио као лексикон, а с друге, да је он зачетник, као уосталом у многим другим областима, стварања пописа српских црквених споменика лексиконског типа.

Обраћање овој теми утолико је, изгледа, оправданије, јер многи издавачи и коментатори *Српског рјечника* готово да не помињу попис споменика.[6] Схватајући изузетну чињеницу да *Српски рјечник* до данас није добио једну праву мултидисциплинарну монографију, покушали смо да бар делимично допринесемо да се та празнина попуни.

Не би било беспредметно, изгледа, да се на почетку овог рада још једном укаже на сва она места где се код Вука Караџића, било у оригиналним списима или народној поезији, појављују називи, а каткада и описи српских манастира. Сва је прилика да је *Српски рјечник* ипак први на списку Вукових помињања српских манастира. Вук ће, међутим, посебно издањем друге књиге народних песама[7], обратити пажњу на српске црквене споменике, што је опет изазвало [redacted] сасвим одређено интересовање његових европских поштовалаца – Грима [redacted] Мицкјевича.[8] Ово ваља нагласити, јер је баш попис црквених споменика из народних песама – посебно *Зидање Раванице*, *Свети Саво и Милош у Латинима* – знатно утицао на попис који је Вук објавио у *Српском рјечнику*, без обзира на то што се издање друге књиге народних песама појавило после првог издања *Рјечника*.[9] И трећа група списа где се могу наћи описи споменика јесу већ поменута два броја забавника „Данице" из 1826. [redacted] 1827. године.[10] У вези с тим је и један Вуков скраћени попис цркава, додуше само са територије Милошеве Србије, који је

[5] М. С. Филиповић, *Вук Караџић као етнолог*, Дела Вука Караџића, *Етнографски списи. О Црној Гори*, Београд 1969, 369–398.

[6] Основну студију написао је П. Ивић, *О Вуковом Рјечнику из 1818. године*. Сабрана дела Вука Караџића, књ. друга, *Српски рјечник I*, Београд 1966, 19–186.

[7] *Народне српске пјесме*, сакупио и на свијет издао Вук Стеф. Караџић, књига друга, у Липсици 1823.

[8] М. Павић, *Забавник Вука Караџића*. Сабрана дела Вука Караџића, књига осма, „Даница" 1826, 1827, 1828, 1829, 1834, Београд 1966, 574.

[9] Иако се песма *Милош у Латинима* нашла у збирци *Мала простонароднья славено-сербска песнарица*, у Віени 1814, 103–106, не може се говорити да је *Пјеснарица* утицала на састав пописа српских манастира у *Српском рјечнику I*. Ово је показао и П. Ивић, *нав. дело*, 170, саопштавајући да су „стихови народних песама цитирани у *Рјечнику* дати у оној језичкој и правописној редакцији у којој ће се појавити у лајпцишком издању тих песама".

[10] В. Стеф. Караџић, *Почетак описанија*, 1–40; Исти, *Географическо-статистическо описаније*, 108–110.

Вук написао и послао у писму од 4. септембра 1827. године Павлу Шафарику.[11]

Српски рјечник, поменуте народне песме и забавник „Даница" јесу три целине пописа црквених споменика које једна другу допуњују и које се прожимају у изузетном културно-просветитељском делу Вука Караџића.[12] Оне тако дају одређену и јасну слику о његовој идеји да народно предање није никада губило из вида какав су значај имали српски манастири и какво су културно наслеђе поседовали и преносили.

За Вукова живота *Српски рјечник* је имао два издања (1818. и 1852). Одлучили смо да за овај рад користимо материјал из оба издања[13], јер има приличан број одредница које је Вук унео тек у друго издање. Иначе, у *Рјечнику* се могу разазнати две врсте помена српских црквених споменика: прва врста су одреднице са називом манастира (уп. даље списак), а друга су разни подаци о споменицима који се могу наћи под разним појмовима (код речи: Бистрица, Високи Стефан*, Гаван*[14], Задужбина, Метохија*, Намастир[15], Превлака*, Цетиње*).

Српски рјечник садржи следеће одреднице са називима српских црквених споменика:

Ариље*;

Базјаш, Бања (у Боки Которској), Бездин, Беочин, Бешеново, Боговађа, Бођани, Букова;

Вазућа, Вилиндар (Хиландар), Воиловица, Вољавча*, Братна, Врдник;

---

[11] *Вукова преписка* IV, 643–648.

[12] Постоји и у другим Вуковим списима помени црквених споменика, али они не улазе у ову тему.

[13] У навођењу одредница разлике обележевамо тако што звездица значи друго издање.

[14] „У манастиру Троноши у Јадру, био је с десне стране код двери намолован го старац, којега су гује опасале... Као што обично родитељи различне иконе по црквама и манастирима дјеци тумаче, тако је и мени мој отац казивао да се овај старац звао богати Гаван...". По опису који Вук доноси, може се претпоставити да је у Троноши на западном зиду насликан Страшни суд. Уп. С. Радојчић, *О неким заједничким мотивима наше народне песме и нашег старог сликарства*. У књизи: Текстови и фреске, Нови Сад 1965, 106.

[15] У *Рјечнику* стоји како Бачвани посећују сремске манастире „и гледају трепезарије (као н. п. у Раваници ђе је измолована Косовска битка, и у Јаску смрт цара Уроша..." Вук сигурно мисли на фреску Косовски бој, рад Амвросија Јанковића из 1776, која се налазила у западној лунети трпезарије манастира Раванице у Врднику, а од које су се до наших дана сачували само остаци. Уп. П. Васић, *„Косовски бој" Амвросија Јанковића*, у књизи Доба барока, Београд 1971, 10–15.

Гомеља, Гомионица*, Гомирје, Гергетег (Гргетег), Грачаница;

Девич*, Дечани, Добриловина, Добрићево, Довоља, Драговић, Драча, Дуга*, Дужи;

Ђивша (Дивша), Ђурђеви ступови, Ђурђеви ступови (код Берана)*;

Житомиљић (Житомишљић), Жича;

Завала*;

Ивања;

Јазак, Јошаница;

Керка (Крка), Ковиљ, Ковиље*, Копљевић*, Косјерево (Косијерево)*, Костриковица, Криваја, Крупа, Крушедол, Кувеждин;

Лепавина, Липник*, Ловница;

Месић, Милошева (Милешева), Моравци, Морача, Моштаница;

Никоља, Новаци;

Озрен, Опово (Хопово), Острог**[16];

Павлица*, Пакра, Папратња, Петковица, Петковица (Фрушка гора), Пива, Праскавица*, Превлака*, Придворица*;

Раваница, Радовашница, Рача, Ружица (на Калемегдану у Београду)*;

Савина, Самодрежа, Сопоћани, Студеница, Сутјеска*;

Тавна, Тврдош*, Троноша;

Фенек*;

Хрмањ*;

Чокешина;

Шишатовац, Шудикова*.

Гледан у целини, овако из *Рјечника*, извађен попис цркава говори, пре свега, о изузетном броју одредница (85), од чега је скоро четвртина додата у другом издању, што наравно никако није умањивало значај првог издања. Изгледа да постоје неколики разлози проширивања пописа црквених споменика, а овде се подвлаче два: Један је општег карактера – једноставно, Вукова знања се шире, он путује по српским манастирима и описује их.[17] Други разлог је опет нешто специфичније природе – Вук бележи многе одреднице по сећању, и наравно многе речи ■ називи недостају. Као потврду за то овде упућујемо на речи забележене у предго-

[16] Ову одредницу додао је Вук у свој примерак другог издања на основу кога је рађено треће издање *Рјечника*. Уп. *Српски рјечник III*, XIII.

[17] Д. Медаковић, *нав. дело*, 297–299; М. Павић, *нав. дело*, 573–574.

вору првог издања – где се налази и манастир Студеница – за које Вук вели да су му „на ново“ пале на ум.[18]

Изузимајући статистику бројева, ипак се може рећи да је разлика између два издања врло велика. Она се огледа, с једне стране, у бележењу нових одредница о споменицима, а с друге стране, проширују се одреднице из првог издања, постају одређеније, и самим тим подаци из њих су поузданији (код речи Добрићево, Драговић, Драча, Ђурђеви ступови, Жича[19], Морача, Моштаница, Никоља, Савина, Сопоћани[20]).

Вук се у *Српском рјечнику*, у формирању одреднице о српском манастиру, држи сасвим одређеног принципа који се слободно може везати за његов предлог како треба описивати српске манастире. Овај предлог је изнет у неколико тачака у *Почетку описанија српских намастира*, а прве две тачке гласе: „1) ђе је који, и на каку мјесту; 2) ко га је зидао, и шта се о њему зна или приповједа“.[21] И стварно, после назива манастира Вук даје најчешће само податак о локалитету; врло често не зна где се одређени споменик налази, већ га лоцира, посебно у првом издању, према народној песми коју цитира (код речи: Вазућа, Гомеља, Девич*, Довоља, Ђурђеви ступови, Жича, Милешева, Моштаница, Озрен, Павлица*, Сопоћани).[22] Неретко, поред назива манастира не налазимо ништа, а понекад се каже „може бити да је сада и пуст“, што је податак који говори да то састављач *Рјечника* не зна поуздано (код речи: Гомеља, Девич*, Добриловина, Добрићево, Довоља, Дужи, Житомишљић, Косјерево*, Ловница, Милешева, Моштани-

18 *Српски рјечник I*, VII–VIII.

19 „Зидине старог манастира на десној страни Ибра близу Карановаца. Приповједа се да су се у Жичи вјенчавали на краљевство краљеви Српски...“ Ово саопштење у односу на прво издање, где је само стајало да је Жича „*Kloster an der Morawa*“, упућује на два закључка: један – да је Вук посетио Жичу и видео у каквом се стању налази, и други – о Вуковом познавању српске историје средњег века.

20 Проширивања одредница о Никољу, Савини и Сопоћанима упућују на то да је Вук посетио та места између 1818. и 1852. године.

21 Вук Стеф. Караџић, *Почетак описанија*, 2.

22 Од наведених народних песама у односу на локацију појединих споменика најодређенији подаци су за Вазућу („И Вазућу крај воде Криваје“), Ђурђеве Ступове („Да видите Ђурђеве Ступове / код Дежеве старијех дворова“), Жичу („Да видите Жичу на Морави / и на Ибру више Карановаца“), Павлицу („И Павлицу испод Јадовника“) и Сопоћане („Сопоћане наврх Рашке ладне“). Највише примера узето је из песме *Опет Свети Саво*, а нешто мање из песама *Зидање Раванице* и *Милош у Латинима*. О пописима српских манастира у народним песмама уп. С. Илкић, *Манастири и калуђери у српским народним песмама*, Духовна стража за 1928, Сремски Карловци 1928, 1–24; С. Матић, *Задужбине Немањића у епском певању*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, XVIII/2, Нови Сад 1970, 282–287.

ца, Озрен). Што се тиче друге тачке његовог предлога из *Почетка описанија*, може се лако приметити да Вук користи две врсте приповести: једна је народна песма, што је чешћи случај, а друга је, само у два примера (код речи: Дечани, Превлака [са манастиром Св. Михајла])[23], бележење прозног предања.

Само цитирање народне песме уз одредницу, чини нам се, значи испуњавање друге тачке поменутог предлога. Ипак, и ту постоје извесне разлике: некада навод упућује на локацију поједине цркве, о чему се већ говорило, али некада народна поезија служи да се неки споменик ликовно опише – „Вилендари пребијелој цркви“, „бијеле цркве Грачанице“, „бијела Девича“, „високе Дечане“, „дивну Студеницу“. Међутим, први део друге тачке предлога – ко је ктитор одређеног манастира – Вук испуњава само у два случаја: у првом случају, наводећи песму *Милош у Латинима*, саопштава се да су Студеница [redacted] Ђурђеви ступови задужбине Симеона Немање[24], а у другом, саопштавајући прозно предање, говори о подизању манастира Дечана и његовом ктитору Стефану Дечанском.[25]

Једно од основних питања у овом разматрању је избор споменика унетих у *Српски рјечник*, где би главни елементи истраживања били: из којих су времена, [redacted] са које територије? Изгледа да за Вука хронолошка компонента у избору споменика није била одлучујућа, јер се у *Рјечнику* могу наћи споменици из доста широког раздобља: од краја XII века, када Срби почињу да граде своје задужбине, па све до Вуковог времена. Међутим, та ширина у односу на време настанка појединих споменика говори и о приличном Вуковом познавању српских манастира.[26] Ово се да потврдити и његовим списима у „Даници“ за 1826. и 1827. годину, а нарочито *Географическо-статистическим описанијем Србије*. Ако се, опет, погледа карта са распоредом оних споменика који су наведени у *Рјечнику*, може се лако закључити да је идеја о изједначавању појма српског православља са територијом Пећке патријаршије из

---

[23] Посебно је занимљив текст о Дечанима где видимо како је привремено слепило Стефана Дечанског описано код Данила II, његовог непознатог ученика и Цамблака, ушло у народну причу.

[24] „Да видите лавру Студеничку | Не далеко од Новог Пазара; | Да видите Ђурђеве ступове | код Дежеве старијег дворова | задужбине цара Симеуна“.

[25] Поред ова два примера, код речи „Високи Стефан“ налазимо податак да је Стефан, син кнеза Лазара, ктитор манастира Манасије.

[26] Иначе, Вук сасвим јасно показује у делу *Географическо-статистическо описаније*, 108–110, који су српски средњовековни манастири били по важности изнад осталих, [redacted] по чему су били значајни. О истом проблему уп. Д. Медаковић, *нав. дело*, 297–298; С. Матић, *нав. дело*, 286.

времена њене обнове присутна и код Вука.[27] Ово се посебно види у навођењу српских манастира Босне, Хрватске и Далмације, као и са територије северно од Саве и Дунава.

Ипак, може се у односу на избор споменика штошта приговорити Вуковом попису. Ту је, пре свега, извесна локална црта, изражена већим бројем мањих [redacted] мање важних црквених споменика из Вуковог родног краја. Остали мали споменици који су нашли место у овом попису могу се објаснити или Вуковим посетама тим споменицима[28], или, ако то није случај, разним споменицима и родословима које је Вук обрађивао[29], а у којима су постојали називи тих манастира.[30] Међутим, треба рећи да су из *Рјечника* изостали многи споменици за које је Вук поуздано знао. Тако, упоређујући остале Вукове списе где се помињу српске цркве и манастири – посебно забавник „Даницу“[31] и попис упућен Шафарику[32] – констатујемо занимљиву чињеницу да у *Рјечник*, посебно у његово друго издање, нису ушли и познати црквени споменици као Горњак, Љубостиња, Манасија, Каленић, Враћевшница, Пустиња, Овчарско-кабларски манастири – да поменемо само најважније.[33]

Коначно, поставља се питање: зашто је Вук Караџић у *Српски рјечник* унео [redacted] попис српских манастира? Директног одговора нема, те се он мора тражити посредно.

Пописа црквених споменика код Срба било је и пре Вука. Обично се наводи онај попис Николе Бошковића, оца Руђеровог, који је забележио Филип Ричепути.[34] Иако врло значајно, пре

---

[27] Вук Стеф. Караџић, *Географическо-статистическо описаније*, 113–114.

[28] О Вуковим путовањима уп. Љ. Стојановић, *Живот и рад Вука Стеф. Караџића*, Београд–Земун 1924, 757–758; С. Станојевић, *Историја српског народа у средњем веку*. I. Извори и историографија, књ. 1, О изворима, Београд 1937, 133–135, 143, 204–257; Д. Медаковић, *нав. дело*, 297.

[29] Ђ. Трифуновић, *Вук Караџић и словенске књижевне старине*, Анали Филолошког факултета 4, Београд 1964, 411–418.

[30] На крају предговора у *Српском рјечнику* I, XIX–XX, Вук пише како је из споменика манастира Раче црпао грађу, и како „ту има калуђера и из они намастира, којима се данас једва зидине знаду, н. п. Из Вотњака, из Ивање и. Т. Д. А има и онакви намастира, којима ја заиста никад прије имена чуо нијесам...“, па, између осталих, наводи Равну реку, Куманицу, Ораховицу, Добрун, Градац. Биће да је из овог, или неког сличног извора, Вук узимао називе манастира за *Српски рјечник*.

[31] Вук. Стеф. Караџић, *Географическо-статистическо описаније*, 108–110.

[32] *Вукова преписка* IV, 643–648.

[33] Упоређујући, опет, народну поезију и Вуков попис, може се видети да у *Рјечник* нису ушли: Св. Петар код Новог Пазара, Пећка патријаршија, Св. Петка (Богородица Љевишка) у Призрену.

[34] М. Пантић, *Дубровчанин Никола Бошковић и рашке старине*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 8, Нови Сад 1972, 229–261.

свега због времена настанка (око 1720), готово са сигурношћу се може констатовати да тај спис није утицао на Вуков *Рјечник*. Поред овог пописа помиње се ■ онај списак манастира шишатовачког архимандрита Лукијана Мушицког који је садржао двадест четири манастира и који је био резултат Мушицковог путовања по Славонији, Срему, Бачкој и Банату у годинама од 1810. до 1812.[35] И поред тога што немамо директних вести да је Вук при изради свог речника користио Мушицков списак, може се претпоставити да је овај попис ипак имао утицаја при стварању *Рјечника*.[36]

За Вуков попис манастира од нарочитог значаја је свакако био утицај народне поезије, где се, видели смо, спомињу српски манастири. Вук је, а то је такође овом приликом показано, чак врло често уз одредницу о манастиру доносио и цитат из народне песме. Ово, разуме се, само потврђује да је Вуков *Српски рјечник* речник народног говора и појмова, где су у употреби и имена манастира. У вези с тим, не би се могло прихватити мишљење Светозара Матића[37] да Вук 1816–1817. године није осетио значај помена српских задужбина у народној поезији, јер се лако да уочити приличан број навода из народних песама о српским манастирима.[38]

Једном је, расправљајући о неким заједничким мотивима народне песме и старог српског сликарства, Светозар Радојчић[39] приметио да се народне песме у навођењу српских манастира могу сасвим одређено поделити на две групе: оне које не зависе од неких књижевних извора – то су млађе песме, јер помињу и млађе споменике (из XVI–XVII века), и оне које су зависне од неких књижевних извора, можда биографија, где су набројане само владарске задужбине; ове друге су могле настати у манастирској средини. Та, у односу на спискове српских задужбина, двојакост изворности народних песама изванредно се испољава у Вуковом попису *Српског рјечника*. Ако се овоме дода и познати рад Вука Караџића на проучавању српских средњовековних рукописа,[40] који је, изгледа, такође био важан фактор при саста-

[35] С. Станојевић, *нав. дело*, 153; М. Павић, *нав. дело*, 574.

[36] Преписка Вука и Мушицког из почетка 1817. говори чак супротно: Вук је тражио од Мушицког „списак намастира", јер каже „морам оне намастире све очима видјети", а ■ *Рјечник* је у то време већ био спреман за штампу. Уп. С. Станојевић, нав. дело, 213–214.

[37] С. Матић, *нав. дело*, 286.

[38] *Исто*.

[39] С. Радојчић, *нав. дело*, 95.

[40] Ђ. Трифуновић, *нав. дело*.

вљању пописа за *Рјечник*[41], може се слободно рећи да је Вук мислио [redacted] осећао кроз народну песму.

У расветљавању проблема српских манастира у *Српском рјечнику* постоји још један, чини се, битан елеменат. То је већ поменути однос Вука [redacted] Лукијана Мушицког.[42] Иако је још септембра 1815. године Копитар победоносно јављао Добровском „Мој Вук сад ради Речник"[43], прва фаза израде *Рјечника* обављена је у Шишатовцу код Мушицког од јануара до априла 1816. године.[44] Пишући о односу Вука и Мушицког из тих времена, Младен Лесковац бележи: „Већ у те припремне послове Мушицки је несумњиво морао бити упућен, заинтересован њиме многоструко: та [redacted] он је хтео саставити речник; на махове, можда му се причињавало да баш овај на којем Вук сада ради".[45] Крајем новембра 1816. године Вук јавља Мушицком да ће, по наговору Копитаревом, у *Рјечник* ући и „обичаји србски", а Мушицки се помно интересује који ће то обичаји бити.[46] Ова преписка око обичаја, као и податак да се у њој не помињу манастири, указује на то да су црквени споменици у *Српски рјечник* ушли још у првој фази. Дакле, може се закључити да је Вук, по својој прилици, имао у рукама још у Шишатовцу попис Л. Мушицког, па према томе да је Мушицки иницијатор идеје о попису српских црквених споменика у *Српском рјечнику*!

Преглед црквених споменика у Вуковом *Српском рјечнику* био је први али не и последњи код Срба. Као што је познато, код другог издања *Рјечника* Вуку је свесрдно помагао Ђура Даничић[47], и изгледа да не би било сувише смело претпоставити да се тада у Даничића јавила замисао о стварању *Рјечника из српских књижевних старина*,[48] који садржи исто тако попис српских црквених споменика. Овај речник је опет иницирао стварање *Пописа цркава у старој српској држави* Миодрага

---

41 Уп. напомену 30.

42 В. Ћоровић, *Лукијан Мушицки*, Летопис Матице српске, књ. 276, Нови Сад 1911, 20–22, Љ. Стојановић, *нав. дело*, регистар код речи: „Мушицки Л."; С. Станојевић, *нав. дело*, 213–215; М. Лесковац, *Вук и Мушицки*, у књизи. Из српске књижевности I, Нови Сад 1968, 143–172.

43 Љ. Стојановић, *нав. дело*, 104.

44 П. Ивић, *нав. дело*, 37–38; В. Ћоровић, *нав. дело*, Летопис Матице српске, књ. 280, Нови Сад 1911, 41.

45 М. Лесковац, *нав. дело*, 158; В. Ћоровић, *нав. дело*, 43.

46 М. Лесковац, *нав. дело*, 158; о томе шта је све била идеја Ј. Копитара за секундарну грађу у Рјечнику, уп. П. Ивић, *нав. дело*, 94–95.

47 *Српски рјечник II*, IX.

48 У Биограду 1863–1864.

Ал. Пурковића[49] и *Прегледа црквених споменика кроз повесницу српског народа* Владимира Р. Петковића.[50] Међутим, упоређујући овај *Преглед* ■ Вуков *Рјечник*, дакле први и последњи ове врсте у нас, може се уочити једна занимљивост: Одреднице из *Прегледа* В. Р. Петковића у својим почецима у многоме личе на Вукове одреднице истог садржаја, што показује да је преглед црквених споменика из *Српског рјечника* остао присутан у историји уметности до наших дана.

[49] Скопље, 1938.
[50] Београд, 1950.

THE CHURCH MONUMENTS IN VUK'S *SERBIAN DICTIONARY*

Vuk Karadžić was the first person to create an inventory of Serbian church monuments, as a type of lexicon. First, he noted the Serbian churches mentioned in the second book of epic poems. This had a significant impact on the inventory of churches that Vuk published in the *Serbian Dictionary*. One can find descriptions of monuments also in two editions of the *Danitsa* magazine - from 1826 and 1827. Likewise, an abbreviated inventory of churches exists, which Vuk Karadžić listed and sent to Pavle Šafarik in a letter dated September 4th, 1827. The *Serbian Dictionary*, the epic poems and the *Danitsa* magazine are three collections of inventories of church monuments that complement each other.

Two editions of the *Serbian Dictionary* were published during Vuk's lifetime (1818 and 1852). Material from both the editions was used for this paper because a considerable number of the entries were made only in the second edition.

One can distinguish two types of references to Serbian church monuments in the *Dictionary*: the first group consists of entries with the name of the monastery, and the other contains data about the monuments that can be found under various units. Vuk adhered to a specific principle when organising the entries. After the names of the monasteries, he gave details about the locality; very often, especially in the first edition, the monument was located according to the epic poems in which it was quoted. Information on the donors was given only in two entries. It appears that the chronological component in the selection of monuments was not crucial because in the *Dictionary*, one can find monuments from a rather long period: from the end of the XII century until the times in which Vuk lived.

It is possible that Lukijan Mušicki was the person who initiated the idea of creating an inventory of Serbian church monuments in the *Serbian Dictionary*, and that Vuk already acquainted with a list of the monasteries while he was in Љiљatovac, which Mušicki had recorded as a result of the trips the Љiљatovac archimandrite had made around Slavonia, Srem, Bačka and Banat.

Djura Daničić assisted Vuk in creating the second edition of the *Dictionary*. It may have been in this occasion that Daničić came upon the idea of creating the *Dictionary of Serbian Literary Monuments*, which also includes a list of Serbian church monuments. That dictionary later led to the creation of the *List of Churches in the Old Serbian State* by Miodrag A. Purković and the *Review of Church Monuments throughout the History of the Serbian People* by Vladimir R. Petković.

Владимир Р. Пешковић, уредник Сшаринара од 1931 – 1956. іодине

Када је 1931. године Владимир Р. Петковић (сл. 67 и 68) преузео уређивање „Старинара", овај часопис је имао већ дугу традицију и посебан углед у свету. Било је то време полета историје уметности и археологије код Срба, доба коме је В. Р. Петковић утиснуо свој особени печат ■ као истраживач ■ као организатор.

Врло ми је тешко писати о човеку кога нисам лично познавао, о коме сам много слушао, ■ утолико ће ови редови остати без оне живе историје, тако потребне да се једна личност какав је био В. Р. Петковић у целини прикаже. Ипак, пред нама је обимно дело – књиге, чланци, студије, прикази – који ће помоћи да се бар делимично проникне у основне идеје, главне погледе и, коначно, резултате овог великог заљубљеника у нашу стару уметност. Сваки народ, па и српски, нарочито је осетљив према људима који свој животни век посвете истраживању сопствене прошлости. Појавом В. Р. Петковића почиње права, научно заснована српска историја уметности. Међу многим заслугама, сасвим на почетку, треба истаћи његово стално упућивање на стару српску фреску као извор националног бића наше етничке средине. Ово је била и остала идеја водиља многих генерација историчара културе.

Владимир Р. Петковић је рођен 30. септембра 1874. године у Доњој Ливадици недалеко од Плане. Отац Радован био је протојереј, што ће имати видног утицаја на Петковићево животно опредељење. Основну школу учио је у Доњој Ливадици, Ореовици и Кушељеву, нижу гимназију у Свилајнцу а вишу у Крагујевцу. На Велику школу (филолошко-хисторијски одсек) у Београду уписао се 1893. ■ завршио је 1897. године. Исте године у Пироту предаје историју књижевности, српски језик и психологију. Године 1898. постављен је за приправника у гимназији Краља Александра у Београду, где предаје латински језик. Школску 1900/1901. годину проводи у Минхену код познатог византолога К. Крумба-

хера, што је сам Петковић касније више пута истицао. Изгледа да је код Крумбахера највише слушао о византијској књижевности, посебно црквеној поезији, јер је његов први рад управо томе био посвећен. По повратку из Минхена постаје суплент крагујевачке гимназије Кнеза Милоша Великог. 22. октобра 1901, вероватно уз наговор и подршку његовог бившег професора М. Валтровића, јавља се на конкурс за државног питомца за студије у Минхену. У молби, иначе позитивно решеној, наводи „већу наклоност своју према византиској археологији". Међутим, по извештајима што их је слао Министарству просвете види се да слуша А. Фуртвенглера (стара грчка уметност, римска уметност, немачка уметност), К. Фола (стара немачка уметност), А. Рила (ренесанса), Т. Липса (естетика, психологија), дакле оне професоре који тих година држе предавања из историје уметности, а не византијске археологије. У Минхену В. Р. Петковић борави од летњег семестра 1901/2. до летњег семестра 1903/4, када по сопственој жељи прелази у Хале на Залу, где ће, по његовим речима, редовни професор бити Ј. Штриговски. Не знамо да ли је Петковић затекао овог угледног научника старе хришћанске и средњовековне уметности, али из извештаја Министарству уочавамо да слуша археолога К. Роберта (стара грчка уметност, Крит и Микена), А. Голдшмита (историја средњовековне уметности, низоземско сликарство XVII века, ренесанса), А. Рила (историја филозофије) и Фикера (историја старохришћанске уметности). Почетком новембра 1904. предаје дисертацију под насловом *Ein frühchristliches Elfenbeinrelief im Nationalmuseum zu München* А. Голдшмиту, познатом истраживачу византијске слоноваче. Положио је докторски испит 16. маја 1905. године, а неколико месеци касније враћа се у домовину.

Приметно је наше истицање имена професора и курсева које је за свог боравка у Немачкој имао прилике да слуша В. Р. Петковић, јер нам ово открива структуру његовог општег историјско-уметничког образовања, које иначе није могао да стекне у току студија на Великој школи. Каква су тих година била Петковићева схватања о историји уметности, најбоље показује његова молба Министарству за студијско путовање у Италију, које је обавио лета 1903. Петковић саопштава да проучава византијску уметност само по књигама и пише: „како би и сувише недовољно, да не речем апсурдно, било оно познавање једне уметности, чији се производи познају само из књига, као што је то и код природних наука, то је неопходно потребно да дела византиске уметности, као и дела оних уметности које са онима стоје у нераздвојној вези, проучим на њима самим". Дакле, с разлогом, се ставља уметничко дело у жижу посматрања, што је била општа одлика истражи-

вачког приступа В. Р. Петковића. Још занимљивије је запажање о утицају италијанске на српску уметност: „овај је утицај, посредан или непосредан, на уметност српске државе Средњег века *вероватан* (подвукао И. Ђ.), а на уметност Дубровника и далматинске обале несумњив". Коначно, наводећи по тачкама разлоге његовог упознавања споменика Италије, Петковић каже: „што би познавање и проучавање ових споменика у Италији веома много допринело тачном суђењу о сачуваним српским споменицима" и „што ми се даје прилика, да упознам уређења музеја, а на неким местима и начин ископавања". Све су то била драгоцена искуства која је В. Р. Петковић много пута у свом будућем раду користио.

Октобра 1905. године В. Р. Петковић је постављен за помоћника чувара управника Народног музеја у Београду, у коме му је додељено „Одељење за српске и византиске старине", а од 1909. до 1912. као хонорарни професор предаје на Техничком факултету. Постаје стални доцент Филозофског факултета 29. јуна 1911. у Београду, 1919. године, када оснива Семинар за историју уметности, он је ванредни, а 1922. редовни професор. Годину дана раније постављен је за управника Народног музеја, којим ће руководити све до 1935, када је музеј пресељен у зграду Новог двора и када добија ново име – Музеј кнеза Павла. Овај период плодних односа Семинара и Народног музеја биће од великог значаја за генерације студената којима је В. Р. Петковић држао предавања на оригиналним делима које чува музеј. Већ је поменуто, В. Р. Петковић постаје 1931. године уредник „Старинара", што је остао до краја живота. За члана Српске краљевске академије изабран је 15. фебруара, а проглашен 10. новембра 1932. године. После рата, 1947. стаје на чело новоснованог Археолошког института САН, и у тој функцији остаје до смрти, 13. новембра 1956. Углед В. Р. Петковића огледа се, с једне стране, у чланству бројних чувених института (Немачки археолошки институт у Берлину, Аустријски археолошки институт у Бечу, Бугарски археолошки институт у Софији, Кондаковљев институт у Прагу, Словенски институт у Прагу), и с друге, у позивима и учешћу на разним интернационалним конгресима византолога и историчара уметности (Париз, Београд, Софија, Атина, Берлин, Рим).

Свој истраживачки век В. Р. Петковић је посветио пре свега српској средњовековној уметности, понајвише зидном сликарству, али се са великим успехом бавио археологијом касне антике и раног хришћанства. Његов целокупни опус чине неколике целине: 1. прегледи; 2. монографије српских цркава и манастира; 3. историјске композиције, портрети и Срби светитељи; 4. иконографс-

ке студије; 5. уметници; 6. натписи и записи у српским црквама; 7. археологија; 8. прикази изложби, књига ■ чланака.

Иако у историји уметности нису била изведена потребна истраживања да би се стварали прегледи, В. Р. Петковић се још пре I светског рата (1911) упустио у писање два своја чланка: *Уметност у Срба IX–XVIII века* и *Српски споменици XVI–XVIII века*. Довољно је овде само подвући поуздано осећање за периодизацију српске средњовековне уметности, али ■ жељу за приказивањем уметничког стварања под турском окупацијом. Године 1928. појавила се студија о уметности за владе деспота Стефана Лазаревића, коју би требало сврстати у ону групу радова који су претходили проглашењу за светитеља овог нашег деспота. Као шеста ■ седма књига серије Српских споменика Народног музеја у Београду изашло је познато дело *La peinture serbe du Moyen âge* (1930, 1934). Тешко је рећи који је од ова два текста значајнији; први, свакако због осећања за синтетично и битно, са занимљивом расправом о етничком пореклу сликара који раде за српске ктиторе, други, делећи споменике по тзв. „школама" све више указује на извесне хронолошке, и што је важније, стилске везе међу зидним декорацијама. Иако је, нажалост, све подређено сувом набрајању програма живописа, велики број табли заслужује већ изречени суд: ове књиге су за историчаре уметности биле што и *Monumenta serbica* Ф. Миклошића за историчаре. Коначно, готово пред крај живота објавио је В. Р. Петковић свој чувени *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа* (1950). Ова књига је била плод дугогодишњег рада на сакупљању грађе, али је ■ природан наставак његових бројних одредница о српским црквама у Народној енциклопедији. Преглед је био амбициозно замишљен и спроведен консеквентно до краја. Свака одредница садржи историју споменика, опис архитектуре ■ попис зидних слика. Ретко када би била изречена оцена о уметничком делу, стилским карактеристикама. Ипак, овакав какав је Преглед је остао до данас приручник без кога се не може отпочети ниједно истраживање старих српских цркава.

Још од 1906, када је почео да у „Старинару" објављује монографски обрађен манастир Жичу, Петковић је до краја живота радио на монографијама српских средњовњковних цркава. После I светског рата покреће поменуту серију Српских споменика и сам пише монографије о Раваници (1922), Студеници (1924), Каленићу (1926). Године 1933. створена је у Српској краљевској академији друга серија под називом „Стари српски уметнички споменици" као део шире замишљеног пројекта „Стари југословенски уметнички споменици". Овде је, заједно са П. Поповићем, Петковић објавио *Старо Нагоричино–Псача–Каленић* (1933), где су се

појавили драгоцени снимци, чак ■ у боји, фотографа из Лајпцига Ф. Рихтера, начињени још пре I светског рата. У сарадњи са Ђ. Бошковићем, у истој серији, изашло је монументално дело *Манастир Дечани* (1941). Све су оне резултат помног теренског истраживања ■ потоњег кабинетског рада. Уопште В. Р. Петковић је, будући образован у немачкој средини, давао увек предност изворном материјалу. Тумачења нису била у првом плану, и сводила су се углавном на иконографију зидног сликарства. Ипак, не сме се заборавити оно што је овај истраживач написао о архитектури појединих цркава, а његова размишљања о жичкој припрати буде нашу пажњу и данас. У ову групу радова спадају ■ чланци о фрескама Љуботена (1926), Богородичине цркве у Пећи (1927), и Мораче у XIII веку (1928).

Сасвим на почетку свог истраживачког рада Петковић је написао у „Новој Искри" чланак под насловом *Ликови ктитора у старим црквама српским* (1911), осећајући да се један део српске историје може прочитати на зидном сликарству. Иако је у свакој својој монографији посветио прилично простора овој проблематици, он је део својих истраживања о историјским композицијама, портретима ктитора ■ Србима светитељима објавио посебно. Тако су настали: *Ликови Стефана ■ Лазара Мусића у Павлици* (1926), *Лоза Немањића у старом живопису српском* (1926), *Ликови деспота Стефана Лазаревића* (1927) *Портрети из Псаче* (1929), *Фреске са сценама из живота Арсенија I архиепископа српског* (1929), *Смрт краљице Ане у Сопоћанима* (1930), *Легенда св. Саве у старом живопису српском* (1933) итд. Готово увек саопштава добар опис, доноси натписе и ставља ове портрете или светитеље у шири контекст српске историје. Ипак, треба посебно нагласити његове закључке о датовању сопоћанског сликарства на основу композиције Смрт краљице Ане, или о утицају писаног Житија светог Саве на сликарство.

Нема сумње да је Петковићев допринос српској историји уметности најизразитији у његовим иконографским студијама. Почев од своје докторске дисертације која је била посвећена Вазнесењу из Минхена, па завршно са радом о минијатурама београдске Александриде, кроз читав низ чланака В. Р. Петковић је себе представио као изузетног познаваоца иконографије. И у овој врсти он је имао јасну концепцију од самог почетка. Још 1906. године у „Новој Искри" пише свој познати рад *Иконографија манастирских цркава у Србији*, показујући смисао за целину сликаног програма српских цркава у средњем веку. Треба издвојити занимљиве чланке о календару у Ст. Нагоричину (1923) и Грачаници (1938), античким мотивима у старом српском живопису (1924), причи о

Прекрасном Јосифу у Сопоћанима (1925), арханђелу Михаилу на коњу из Леснова (1926) итд. Међутим, највиши домет Петковић је постигао обрађујући огромну, готово енциклопедистички створену иконографију Дечана. Данас је тешко схватити да је то дело једног јединог човека.

Истраживања стила нису била превасходна оријентација В. Р. Петковића, што не значи да се није посвећивао уметницима и њиховим делима. Још сасвим свеже стечених знања у Немачкој, он је до I светског рата урадио неколико краћих монографија о познатим сликарима, о Рембранту (1906), Тицијану (1910), Греку (1910), Корећу (1911) итд. Касније пише о мајсторима старог српског сликарства Јовану и Макарију из Зрза (1927), Јовану из пећког Светог Димитрија (1930) и сасвим занимљиво, о Лонгину (1936).

Радећи по српским црквама, В. Р. Петковић је приметио велики број записа и натписа. То га је навело да у неколико бројева „Старинара“ (1925*, 1931, 1935), али и у посебној књизи под насловом *Старине* (1923) објави читав низ ових занимљивих сведочанстава из наших старих споменика. Нарочито се издвајају угребани записи посетилаца и путника.

Поред историје уметности, В. Р. Петковић је врло много задужио нашу археологију, за коју показује интерес још од повратка из Минхена када је написао *Један рани хришћански саркофаг из Београда* (1907). Касније, између два рата, везује се за два велика локалитета – Стобе и Царичин Град, где води ископавања: у Стобима 1923–1934, и Царичином Граду 1937–1939, који ће широј светској науци бити познат кроз његов чланак објављен у часопису „Cahiers archéologiques“ 1948. године. Стално се истиче његов допринос у технологији ископавања, као и исцрпни извештаји што их је објављивао у часописима. У дневној штампи често се јављао надахнут узбуђењима нових открића. Његова брига за различите локалитете огледала се у сталним предлозима Министарству просвете да се предузму ископавања, или у упозорењима где се тражи забрана свих ископавања која предузимају нестручна лица. Написао је и неколико посебних радова као што су: *Античке скулптуре из Стобија* (1937), *Један рељеф из Стобија* (1940).

Из заиста импозантног броја приказа књига и чланака В. Р. Петковић се показује као добар познавалац стања научних проблема код нас и у светској византологији. Двојако је дејство ове Петковићеве делатности. С једне стране, приказивао је радове страних научника, а с друге, чланке и студије наших истраживача, често у страним часописима, чиме је страну научну јавност обавештавао о резултатима постигнутим у српској средини. У овим прика-

зима било је каткад и полемичких тонова; на пример, полемика са Б. Николајевићем у „Штампи", или Петковићево укључење у познату полемику о историји византијске уметности – Orient oder Rom. Такође, овде треба поменути Петковићев приказ у „Времену" (1929) књиге А. Грабара *Религиозно сликарство Бугарске*, у којој су неки српски споменици проглашени за бугарске.

Коначно, В. Р. Петковић има велике заслуге као добар организатор, као научник од кога су потицале многе идеје за систематско истраживање споменика, за њихову заштиту и чување. Као управник Народног музеја, како је то недавно детаљно показано, он је дао многе корисне иницијативе као што су скидање фресака са зидова порушених цркава, копирање фресака, стварање фото-документације о њима итд. Тешко страдале музејске збирке у току I светског рата, обновљене су управо његовим неуморним залагањем.

Истраживача какав је био В. Р. Петковић морамо сагледати у перспективи времена и средине у којима је делао. Нема сумње да је В. Р. Петковић уложио много труда и напора да превазиђе средину која је већ тежила новим путевима делимично спутана романтичарским осећањима. Ипак, не смемо заборавити да су та осећања код народа са развијенијом културом сматрана као посебна врлина, те тако и наша данашња оцена о њима не може бити сувише строга. Из тог угла посматрана, извесна Петковићева лутања јасна су последица поверене му прилично незахвалне улоге оснивача једне, у нашој средини, нове науке. На срећу, његово образовање у Немачкој, са дугом традицијом историје уметности, у којој је све подређено чврстом, унапред датом систему, резултирало је правом научно заснованом историјом уметности код Срба. Коначно, када се погледају Петковићеви радови и њихова подела, лако се да закључити да је цео опус, од првих година писања па до смрти, плод јасних и до краја спроведених опредељења. Оно што је из данашње перспективе остало недоречено, било је и биће задатак будућих генерација.*

29. децембар 1983.

*Био-библиографски подаци и грађа о В. Р. Петковићу: Д. Поповић, *Петковић Владимир Др*, Народна енциклопедија III, Загреб 1928, 330; Ан., *Др Владимир Р. Петковић*, Годишњак САН LIV, Београд 1947, 543–560; Ан., *Умро академик др Владимир Петковић*, Политика 15. XI 1956, 7; Ан., *Владимир Р. Петковић*, Старинар н. с. V–VI, Београд 1956, XI–XIII; Д. Поповић, *Библиографија радова Владимира Р. Петковића*, и. м., XIV–XXIV; С. Радојчић, *Др Владимир Петковић*, 30. IX 1874–13. XI 1956. Говор одржан у име Српске академије наука на свечаној комеморацији у Дому

Академије 14. новембра 1956, Гласник САН VIII/2, Београд 1957, 257–259; Ђ. Бошковић, *Д-р Владимир Петковић*. Говор одржан у име Археолошког института САН на свечаној комеморацији у Дому Академије 14. новембра 1956, н. м., 259–260; J. Korošec, *Vladimir R. Petković*, Arheološki vestnik VIII/1, Ljubljana 1957, 79–80; B. Saria, *Vladimir R. Petković* 1874–1956. Südost-Forschungen XVII/1, München 1958, 243–244; S. Petković, *Petković Vladimir R.*, Enciklopedija LU 3, Zagreb 1964, 662; Исти, *Petković Vladimir*, E, I 6, Zagreb, 1950, 476; Г. Томић, *Рад на формирању средњовековне збирке у Народном музеју од 1921. до 1933. године за време управе В. Петковића*, Зборник Народног музеја XI–2, Београд 1982, 235–255; *Школовање у Немачкој В. Р. Петковића*, Архив СР Србије, Министарство просвете, ф. 35 р. 1–1905. (Истражено у оквиру пројекта Института за историју уметности у Београду – Српска уметност у XX веку – који финансира Републичка заједница науке СР Србије). Свесрдно захваљујем колеги Д. Тошићу који ме је упозорио на ову грађу.

VLADIMIR R. PETKOVIĆ, RÉDACTEUR EN CHEF DU „STARINAR“ DE 1931–1956

Vladimir R. Petković est venu au poste de rédacteur en chef du „Starinar“ en 1931, au moment où cette publication avait déjà une longue tradition et une renommée enviable dans le monde. Ce fut l'époque de l'essor de l'histoire de l'art et de l'archéologie chez les Serbes, époque à laquelle V. R. Petkovié a donné son cachet de chercheur et d'organisateur.

Il est très difficile d'écrire sur l'homme que je n'ai pas eu la chance de connaître personnellement, mais dont j'ai beaucoup entendu parler et ces lignes manqueront donc d'aspect vivant de l'histoire, si nécessaire quand il faut présenter une personnalité telle que V. R. Petković. Cependant, nous avons devant nous une oeuvre volumineuse – livres, articles, éludes, comptes-rendus – qui nous aidera à pénétrer, ne serait-ce que partiellement, dans les idées principales, les points de vue généraux et enfin dans les réalisations de ce grand amateur de notre art ancien. Tout peuple, donc le peuple serbe aussi, est très sensible aux efforts des hommes qui dédient toute leur vie aux recherches de son propre passé. L'apparition de V. R. Petković marque le début de la vraie histoire de l'art serbe, reposant sur des bases scientifiques. Parmi ses nombreux mérites il taut souligner dès le début ses références constantes à la fresque serbe ancienne en tant que source de l'être national de notre milieu ethnique. Ce fut et c'est toujours l'idée motrice de nombreuses générations d'historiens de la culture.

Vladimir R. Petković est né le 30 septembre 1874 à Donja Livadica près de Plana. Son père, Radovan, était un haut ecclésiastique, ce qui sera d'une influence visible sur ses options. Après des études primaires à Donja Livadica, Oreovica et Kušeljevo il poursuit ses études secondaires à Svilajnac et Kragujevac. En 1893 il s'inscrit à la Grande Ecole (département de philologie et d'histoire) à Belgrade, qu'il termine en 1897. La même année il est nommé professeur d'histoire littéraire, de serbe et de psychologie à Pirot. En 1898 il est nommé assistant d'enseignement au lycée du Roi Alexandre à Belgrade, où il enseigne le latin. Il passe l'année scolaire 1900/1901 à Munich auprès du byzantologue renommé. K. Krumbacher, ce que Petković a souligné ensuite à plusieurs reprises. Il semblerait qu'il écouté chez Krumbacher surtout des cours sur la littérature byzantine, en particulier la poésie religieuse, car son premier travail y est consacré précisément. De retour de Munich il devient professeur au lycée de Knez Miloš le Grand à Kragujevac. Le 22 octobre 1901, probablement sur l'initiative et avec le soutien de son ancien professeur M. Valtrović,

il se présente au concours pour les boursiers d'Etat en vue des études à Munich. Dans sa demande, qui a d'ailleurs eu une suite favorable, il cite „son penchant pour l'archéologie byzantine". Cependant, selon ses rapports adressés au Ministère de l'Education il suit les cours de A. Furtwängler (art grec antique, art romain, art allemand), de K. Voll (art allemand ancien), de A. Riehl (renaissance), T. Lipps (esthétique, psychologie) donc des professeurs qui enseignaient l'histoire de l'art au cours de ces années-là et non l'archéologie byzantine. A Munich V. R. Petković séjourne depuis le semestre d'été 1901/2 jusqu'au semestre d'été 1903/4, moment où il passe, selon son désir, à Halle sur Saale auprès du professeur Strzygowski, comme il l'indique lui-même. Nous ignorons si Petković avait trouvé sur place ce savant renommé, expert en art paléochrétien et byzantin, mais le rapport soumis au Ministère nous apprend qu'il suit les cours de l'archéologue K. Robert (art grec antique, Crète et Mycène) chez de A. Goldschmidt (histoire de l'art médiéval, peinture des Pays Bas au XVII[e] siècle, renaissance), de A. Rill (histoire de la philosophie) et de J. Ficker (histoire de l'art paléobyzantin). Au début de novembre 1904 il présente sa dissertation intitulée *Ein früchristliches Elfenbeinrelief im Nationalmuseum zu München* à A. Goldschmidt, chercheur connu des ivoires byzantins. Il a passé son doctorat le 16 mai 1905 et quelques mois plus tard il rentre dans le pays.

L'attention que nous accordons aux professeurs et aux cours que V. R. Petković a eu l'occasion de suivre durant son séjour en Allemagne est visible, car ces informations nous révèlent la structure de sa formation générale du domaine de l'histoire de l'art, qu'il n'aurait pas pu acquérir durant ses études à la Grande Ecole. Les conceptions de Petković, quant à l'histoire de l'art, sont indiquées le mieux par sa demande au Ministère de lui accorder un voyage d'études en Italie, qu'il avait d'ailleurs fait en été 1903. Petković dit qu'il n'étudie l'art byzantin qu'à l'aide de livres et ajoute „que la connaissance de n'importe lequel des arts serait insuffisante sinon absurde si ses produits ne sont connus que par des livres, car de même que dans les sciences naturelles il m'est indispensable d'étudier les oeuvres de l'art byzantin, ainsi que celles des arts qui s'y rattachent, sur place". Donc l'oeuvre d'art est au centre de l'étude, ce qui fut la qualité générale de l'approche de V. R. Petković. L'observation sur l'influence de l'art italien sur l'art serbe est encore plus intéressante: „cette influence, directe où indirecte, sur l'art de l'Etat serbe médiéval est probable (souligné par I. Dj.) et sur l'art de Dubrovnik de la côte dalmate indubitable". Enfin, citant point par point les raisons de la nécessité de connaître des monuments de l'Italie Petković dit: „la connaissance et l'étude de ces monuments en Italie contribuerait considérablement à un jugement juste des mo-

numents serbes conservés“ et „j'aurais l'occasion de prendre connaissance de l'organisation des musées et à certains endroits la manière des fouilles“. C'étaient des expériences précieuses qui ont servi à V. R. Petković plus d'une fois dans son travail ultérieur.

En octobre 1905 V. R. Petković est nommé conservateur et directeur adjoint du Musée National de Belgrade et le „Département des vestiges serbes et byzantins“ lui est confié. De 1909 à 1912 il enseigne en tant que professeur sans chaire à la Faculté Technique, le 29 juin 1911 il devient maître de conférences permanent à la Faculté de Philosophie de Belgrade et en 1919, date où il fonde le Séminaire de l'histoire de l'art, il est professeur sans chaire et depuis 1922 professeur titulaire. L'année précédente il a été nommé directeur du Musée National, qu'il dirigera jusqu'en 1935, date où le Musée a été installé dans l'immeuble du Nouveau Palais et où il prend le nom du Musée du Prince Paul. Cette période de liens précieux entre le Séminaire et le Musée National sera d'une grande importance pour les générations d'étudiants, qui ont suivi les cours de V. R. Petković devant des oeuvres originales appartenant au Musée. Il a déjà été dit que V. R. Petković prend la direction de „Starinar“ en 1931, et il sera son rédacteur en chef jusqu'à sa mort. Il a été élu membre de l'Académie Royale Serbe le 15 février et reçu à l'Académie le 10 novembre 1932. Après la guerre, en 1947 il vient à la tête de l'Institut Archéologique de l'Académie des Sciences serbe, nouvellement fondé et il restera dans cette fonction jusqu'à sa mort le 13 novembre 1956. La renommée de V. R. Petković se reflète dans son appartenance au nombreux instituts célèbres (Institut archéologique allemand de Berlin, Institut archéologique autrichien de Vienne, Institut archéologique bulgare de Sofia, Institut Kondakov de Prague, Institut slave de Prague) d'une part et d'autre part dans les invitations et participations aux congrès internationaux de byzantologues et historiens de l'art (Paris, Belgrade, Sofia, Athènes, Berlin, Rome).

V. R. Petković a consacré sa vie de chercheur avant tout à l'art serbe médiéval et en particulier à la peinture murale, mais il a travaillé avec grand succès dans le domaine de l'archéologie de l'antiquité tardive et de l'époque paléochrétienne. Ses oeuvres complètes comportent plusieurs ensembles: 1) revues; 2) monographies des églises et monastères serbes; 3) compositions historiques, portraits et saints serbes; 4) études iconographiques; 5) artistes; 6) inscriptions et notes dans les églises serbes; 7) archéologie; 8) comptes-rendus des expositions, livres et articles.

Quoique l'histoire de l'art n'avait pas encore des résultats obtenus par des recherches nécessaires permettant de procéder à des revues et tableaux, V. R. Petković s'était aventuré déjà avant la I^{ère}

guerre mondiale (1911) dans la publication de deux articles: *L'art des Serbes du IXe au XVIIIe siècle* et *Monuments serbes XVI-XVIII.* Il suffit de souligner ici un sens à sûr de la périodisation de l'art médiéval serbe, mais aussi le désir de présenter la création dans l'art sous l'occupation turque. En 1928 son étude sur l'art du temps du despote Stefan Lazarević paraît, il faudrait la classer· parmi des travaux qui ont précédé la sanctification de ce prince. Les tomes VI et VII de la série „Monuments serbes", édités par le Musée National, représentent son oeuvre dé jà connue *La peinture serbe du Moyen Age* (1930, 1934 – en français). Il est difficile de dire lequel des deux textes est plus important, le premier certainement en raison du sens pour la synthèse et l'essentiel, avec une discussion intéressante de l'origine ethnique des peintres qui travaillaient pour des donateurs serbes, et le second, en répartissent les monumets en „écoles", indique de plus en plus certains liens chronologiques et – ce qui est encore plus important – de style entre des décorations murales. Quoique, malheureusement, tout y soit subordonné à l'exposition sèche du programme de fresques, les nombreuses planches méritent le jugement déjà énoncé: pour les historiens de l'art ces livres étaient ce que *Monumenta serbica* de F. Miklošić étaient pour les historiens. Finalement, presque à la fin de sa vie V. R. Petković a publié son fameux *Tableau des monuments sacraux à travers l'histoire du peuple serbe* (1950). Ce livre a été non seulement le fruit des années de travail dans cette matière, mais aussi la suite naturelle de ses nombreux articles dans l'Encyclopédie Nationale. Cette revue a été un projet très ambitieux réalisé scrupuleusement jusqu'au bout. Chaque article contient l'histoire du monument, la description de l'architecture et la liste des peintures murales. Des jugements de l'oeuvre d'art et des caractéristiques de styles sont rares. Cependant tel quel le Tableau est resté jusqu'à nos jours le manuel dont aucun chercheur ne peut se passer s'il fait de la recherche dans le domaine des églises serbes anciennes.

Depuis 1906, année où il a commencé à publier dans „Starinar" la monographie du monastère Žiča, Petković a travaillé toute sa vie sur des monographies des églises médiévales serbes. Après la Ière guerre mondiale il initie la série mentionnée des Monuments serbes et donne lui-même des monographies de Ravanica (1922), Studenica (1924), Kalenić (1926). A partir de 1933 l'Académie royale serbe lance une autre série sous le titre *Vieux monuments d'art serbes* en tant que partie d'un projet plus vaste sur les Vieux monuments d'art yougoslaves. Avec P. Popović Petković y a publié *Staro Nagoričino – Psača – Kalenić* (1933) avec des photographies précieuses, en couleur même, du photographe de Leipzig, F. Richter, faites avant la Ière guerre mondiale. En coopération avec Dj. Bošković et dans le ca-

dre de la même série, il publie l'oeuvre monumentale *Le Monastère Dečani* (1941). Toutes ces oeuvres sont le fruit des recherches minutieuses en site et ensuite du travail de cabinet. D'une manière générale V. R. Petković, formé en milieu allemand, donnait toujours l'avantage au matériel authentique. Les interprétations n'y étaient jamais au premier plan et elles se réduisaient surtout à l'iconographie de la peinture murale. Cependant, il ne faut pas oublier ce que ce chercheur a écrit sur l'architecture de certaines églises et ses réflexions sur le narthex de Žiča suscitent notre intérêt encore aujourd'hui. C'est parmi ces travaux qu'il faut situer les articles sur les fresques de Ljuboten (1926), de l'Eglise de la Vierge Hodighitria à Peć (1927) et de Morača du XIII^e^ siècle (1928).

Tout au début de son travail de chercheur Petković a publié dans „Nova Iskra" un article intitulé: *Les figures des donnateurs dans les églises serbes anciennes* (1911), sentant qu'une partie d'histoire serbe peut être lue dans la peinture murale. Tout en consacrant assez d'espace dans chacune de ses monographies à ces problèmes, il a publié une partie de ses recherches des compositions historiques, des portraits de donnateurs et des saints serbes, à part. Ce sont les thèmes des oeuvres: *Personnages de Stefan et de Lazar Music à Pavlica*, (1926), *L'Arbre généalogique des Nemanjić dans les fresques serbes anciennes* (1927), *Les portraits de Psača* (1929), *Les fresques aux scènes de la vie d'Arsène I^er^ archevêque serbe* (1929) *La Mort de la reine Anna à Sopoćani* (1930), *La légende de Saint Sava dans les fresques serbes anciennes* (1933) etc. Il donne presque toujours une bonne description, communique les inscriptions et situe ces portraits, où ces saints, dans le contexte plus large de l'histoire serbe. Pourtant il faut en particulier souligner ses conclusions sur la datation des peintures de Sopoćani d'après la composition La Mort de la reine Anna, où sur l'influence exercée par la biographie écrite de saint Sava sur la peinture.

La contribution de Petković à l'histoire de l'art serbe est incontestablement marquée par ses études iconographiques. Depuis sa dissertation de doctorat, consacrée à l'Ascension, de Munich, et jusqu'à son travail sur les miniatures de l'Alexandride belgradoise, Petković se présente dans toute une suite d'articles comme un connaisseur exceptionnel de l'iconographie. Dans ce genre il avait dès le début une conception claire. En 1906 déjà il publie à „Nova Iskra" son étude connue *L'iconographie des églises monastiques en Serbie*, manifestant un sens aigu pour l'ensemble du programme peint des églises serbes au Moyen Age. Il faut distinguer les articles intéressants sur le calendrier de St. Nagoričino (1923) et de Gračanica (1938), les motifs antiques dans les fresques serbes anciennes (1924), la légende de l'admirable Joseph à Sopoćani (1925), l'Archange Michel à cheval de

Lesnovo (1926) etc. Cependant Petković a atteint le sommet en étudiant l'énorme, encyclopédique dirions-nous, iconographie de Dečani. Il est difficilement concevable aujourd'hui que ce soit l'oeuvre d'un seul homme.

Des recherches de style n'étaient pas la préoccupation première de V. R. Petković, ce qui ne signifie pas qu'il ne consacrait pas son attention aux artistes et à leurs oeuvres. Avec des connaissances encore toutes fraîches, acquises en Allemagne, il a publié quelques brèves monographies des peintres célèbres: Rembrandt (1906), Titien (1910), Greco (1910), Corrège (1911) etc. Il a écrit ensuite sur les maîtres de la peinture serbe ancienne Jovan et Makarije de Zrze (1927), Jovan de Saint-Démétrios à Peć (1930) et, ce qui est très interessant, sur Longin (1936).

En travaillant dans des églises serbes V. R. Petković a remarqué de nombreuses inscriptions et notes. Cela lui a inspiré des articles dans plusieurs numéros de „Starinar" (1925, 1931, 1935) mais aussi un livre à part intitulé „*Vestiges*" *(Starine)* (1923) traitant de toute une suite de ces témoignages intéressants de l'époque et de durée de nos monuments anciens. Des notes gravées par de visiteurs où de voyageurs s'y distinguent particulièrement.

Non seulement l'histoire de l'art, mais notre archéologie aussi doit beaucoup à V. R. Petković, car il a manifesté son intérêt pour l'archéologie dès son retour de Munich, moment où il a écrit Un sarcophage paléodirétien de Belgrade (1907). Plus tard, entre les deux guerres, il s'attache aux deux grands sites, ceux de Stobi et de Caričin grad, il y dirige des fouilles, à Stobi en 1923–24 et à Caričin grad en 1937–39. Les résultats des fouilles deviendront accessibles à la science mondiale grâce à son article publié par les „Cahiers archéologiques" en 1948. Es contribution à la technologie des fouilles et ses rapports détaillés sont toujours soulignés, car il les faisait publier par des revues. Il apparaît aussi dans la presse quotidienne inspiré par l'émotion de nouvelles découvertes. Son soucis des sites divers se reflétait dans ses propositions des fouilles adressées sans cesse au Ministère de l'Education, autant que dans ses demandes d'interdiction de toutes fouilles faites par des personnes non-qualifiées. Il a publié également quelques études à part, telles que *Les sculptures antiques de Stobi* (1937), *Un relief de Stobi* (1940). Du nombre réellement imposant de présentations et comptes-rendus la personnalité de V. R. Petković se dégage en tant que celle d'un spécialiste connaissant à fond la situation des problèmes scientifiques chez nous et en byzanlologie mondiale. Cette activité de Petkovié a deux aspects. D'une part il présentait les travaux des spécialistes étrangers et d'autre part ceux de nos chercheurs, souvent dans des revues étrangères, faisant ainsi connaître

aux milieux scientifiques des résultats acquis dans le milieu serbe. Ces comptes-rendus comportaient parfois des tons polémiques, par exemple sa polémique avec Nikolajević dans „Štampa“ où bien sa participation à la polémique connue de l'histoire de l'art byzantin – Orient oder Rom. Il faut mentionner aussi la présentation de Petković, publié dans „Vreme“ (1929), du livre de A. Grabar *La peinture religieuse en Bulgarie* où certains monuments serbes ont été proclamés bulgares.

Finalement grand est le mérite de V. R. Petković en tant qu'organisateur, savant qui a lancé de nombreuses idées de recherche systématiques sur des monuments et de leur protection et conservation. En tant que directeur du Musée National, comme cela vient d'être démontré, il a en de nombreuses heureuses initiatives, comme le détachement des fresques des murs dans des églises en ruines, le travail de copie des fresques, l'établissement de la documentation photographique sur des fresques etc. Des collections du Musée, qui ont gravement souffert au cours de la Ière guerre mondiale, ont été renouvelées grâce à ses efforts infatigables.

Un chercheur tel que fut V. R. Petković, doit être situé dans le temps et le milieu où il a travaillé. Il est hors de doute que V. R. Petković a investi beaucoup de travail et d'efforts pour dépasser le milieu, qui tendait déjà vers de nouvelles voies, mais toujours entravé en partie par des sentiments romantiques. Cependant il ne nous faut pas oublier que de tels sentiments ont été considérés comme une qualité particulière par des peuples à culture plus développée, donc notre jugement ne doit pas être aujourd'hui trop sévère. En cette perspective certains errements de Petković apparaissent comme la conséquence logique du rôle ingrat qui lui a été assigné: celui du fondateur d'une science nouvelle dans notre milieu. Heureusement sa formation en Allemagne, pays à longue tradition de l'histoire de l'art où tout est subordonné à un système ferme, donné d'avance, a eu pour résultat l'histoire de l'art véritable, reposant sur des bases scientifiques, chez les Serbes. Enfin, vus dans l'ensemble, les travaux de V. R. Petković, et leur répartition, nous font conclure que toute son oeuvre, depuis ses premiers lignes et jusqu'à sa mort, est le fruit des orientations précises et rigoureusement respectées. Ce qui n'est pas complet, vu de notre perspective actuelle, a été et sera la tâche des générations suivantes.*

*Données bio-bibliographiques et matériaux sur V. R. Petković: D. Popović, *Петковић Владимир Др*, Narodna enciklopedija III, Zagreb 1928, 330; An.,*Др. Владимир Р. Петковић*, Godišnjak SAN LIV, Belgrade 1947, 543–560; An., *Умро академик др. Владимир Петковић*, Politika du 15. XI 1956, 7; An., *Владимир Р. Петковић*, Starinar n. s. V–VI, Belgrade 1956, XI–XIII; D. Popović, *Библиографија радова*

Владимира Р. Пешковића, op. cit. XIV–XXIV; S. Radojčić, *Dr. Vladimir Petković*, 30. IX 1874–13. XI 1956. Discours fait au nom de l'Académie serbe des Sciences à la commémoration solennelle à la Maison de l'Académie le 14 novembre 1956, Glasnik SAN VIII/2, Belgrade 1957, 257–259; Dj. Bošković, *Др. Владимир Пешковић*, Discours fait au nom de l'Institut archéologique de l'Acad. des sciences serbes à la commémoration solennelle à la Maison de l'Académie le 14 novembre 1956, op. cit., 259–260; J. Korošec, *Vladimir R. Petković*, Arheološki vestnik VIII/1, Ljubljana 1957, 79–80; B. Saria, *Vladimir R. Petković 1874–1956*. Südost Forschungen XVII/1 München 1958, 243–244; S. Petković, *Petković Vladimir R.*, Enciklopedija LU 3, Zagreb 1964, 662; Même, *Petković Vladimir*, EJ 6, Zagreb 1965, 476; G. Tomić, *Рад на формирању средњовековне збирке у Народном музеју од 1921. до 1935. године за време уйраве В. Пешковића*, Zbornik Narodnog muzeja XI–2, Belgrade 1982, 235–255; *Школовање у Немачкој В. Р. Пешковића*, Archives de la RS de Serbie, Ministarstvo prosvete, f. 35 r. 1–1905 (Recherches faites dans le cadre du projet de l'Institut de l'histoire de l'art à Belgrade; L'Art serbe au XX^{e} siècle, financé par la Communauté de la science de la République de Serbie). Je remercie le collègue D. Tošić qui a attiré mon attentioi sur ce matériel.

Значај Николаја Лвовича Окуњева за српску историју уметности

Када се у пролеће 1920. тридесет четворогодишњи историчар уметности и археолог Николај Лвович Окуњев (сл. 69) обрео у малом Скопљу, и када је потом добио прилику да као хонорарни професор на тек основаном Филозофском факултету предаје историју уметности, испунила му се велика жеља да на лицу места истражи споменике српске средњовековне уметности, и то од Охрида до Моравске долине. Није био први, а, разуме се, ни последњи Рус који је добро схватао у којој је мери српска средњовековна уметност била важан део свеколике хришћанске уметности Европе. Пре њега области некадашње славне српске средњовековне државе походили су Никодим Павлович Кондаков[1], Павел Николајевич Миљуков[2], Петар Петрович Покришкин[3], да поменемо само стручњаке у ужем смислу речи, а њихова дела су била добра основа за младог Окуњева који је већ у првим годинама самосталног истраживачког рада показивао нарочити интерес за српске средњовековне цркве.

Одмах на почетку овог излагања треба истаћи две чињенице. Прва је да је стицајем околности, Н. Л. Окуњев био јединствена личност међу страним истраживачима између два светска рата који је готово сав свој радни век посветио управо нашој уметности средњега века. Друга и не мања значајна била би констатација Н. П. Кондакова који је 1916. за њега написао да се жели посветити посебно сликарству српских цркава у смислу „да

---

[1] И. Л. Кызласова, *История изучения византийского и древнерусского искусства в России*, Москва 1985, 137.

[2] П. Н. Милюковъ, *Христіанскія древности Западной Македоніи*, Извѣстія Русскаго Археологическаго института въ Константинополѣ, IV, I, Софія 1899, 21.

[3] П. Покрышкинъ, *Православная церковная архитектура XII–XVIII стол. въ нынѣшнемъ Сербскомъ Королевствѣ*, С.-Петербургъ 1906, 1–2.

је Србија била предајна станица итало-грчких утицаја у Русији, утицаја који су карактерисали сво, руско сликарство XIV–XV века".[4] Полазећи од оваквог става, Окуњев се углавном уклопио у оновремену расправу о међусобним утицајима Истока [redacted] Запада, али смо ми у српској средини, као год [redacted] страна научна јавност, добили један сасвим други резултат, који се у руској археолошко-историјско-уметничкој школи подразумевао: прво се мора објавити грађа. Тако, ако се дубље анализују радови, Окуњева његова размишљања о византијским ренесансама као претходници италијанске, или опет о утицајима Запада на српске фреске, била су у ствари на маргинама његовог монументалног дела издавања грађе. Уосталом, добро уочивши свој задатак и резултате, он је два своја рада насловио као „Грађа за историју српске уметности".[5] Овде, дакле, треба видети главни допринос Н. Л. Окуњева.

За личност која пише о другим истраживачима, колико смо могли да приметимо, увек су занимљивији моменти који су услов за стварање дела, јер управо посебне личности умеју не само да изаберу поље рада, него и да то пре свега на терену [redacted] остваре. Једном изречена мисао да се Н. Л. Окуњев сасвим сродио са нашом средином у потпуности је тачна[6], и као чињеница необично важна да би се разумела његова дела и његов допринос. Као историчар уметности по позиву [redacted] уз то теренац, ово посебно наглашавам, пошто морамо имати на уму и време [redacted] комуникације, па не треба крити у једном тренутку и тешкоће на које је наилазио Окуњев од наших истраживача.[7] Ипак, показао је својеврсну упорност [redacted] доследност.

---

[4] Г. И. Вздорнов, ***Материалы для биографии Н. Л. Окунева***, Зборник за ликовне уметности 12, Нови Сад 1976, 314.

[5] Cf. наше напомене 27 и 28.

[6] С. Радојчић, ***Николај Лвович Окуњев*** (5. V 1886 – 22. III. 1949), „Старинар" н. с. II, Београд 1951, 356.

[7] Поводом открића, односно чишћења фресака у Нерезима које је Н. Л. Окуњев извео током 1926, жестоко га је напао Владимир Р. Петковић, који за Окуњева казао да „није велики пријатељ Југославије" [redacted] чак је послао допис Министарству иностраних послова од кога је тражио да се странцима не дозволи рад без знања наших стручњака са универзитета и из Народног музеја, cf. Г. Томић, *Рад на формирању средњевековне збирке у Народном музеју од 1921. до 1935. īодине (за време уūраве В. Пеūковића)*, Зборник Народног музеја XI–2, Београд MCMLXXXII, 248–249. Нападу се прикључио [redacted] Милоје Васић, ***Жича и Лазарица***, Београд 1928, 244, који је додуше полемисао са Окуњевим о архитектури Ђурђевих ступова, али му се из последње реченице тачно препознаје намера. Н. Л. Окуневъ, ***Еще о „столпахъ Св. Георгiя"***, Seminarium Kondakovianum III, Prague 1929, 304–308 одговорио је, разуме се, само на плану стручних питања.

Тренутак је да бар укратко укажемо на значајне моменте из његовог живота и рада.[8] Родио се 1886. године, а после завршене средње школе 1905. уписао се на студије историје и филологије универзитета у Петрограду. Општу историју уметности слушао је код чувеног Димитрија Власјевича Ајналова, који се по методи донекле разликовао од својих претходника Фјодора Ивановича Буслајева и Н. П. Кондакова. Између 1909. и 1912. он је на „магистарском раду", заједно са Владимиром Констатиновичем Мјасоједовим, Николајем Петровичем Сичевим и Леонидом Антоновичем Мацулевичем, и то код Д. В. Ајналова који их је упутио на истраживање цркава Новгорода [redacted] околине. Сваки од њих се определио за један споменик, али необично важан је податак да су од Синода добили дозволу за подизање скела; био је то једини могући начин да буду у непосредном контакту са зидним сликама, и тај методолошки приступ карактерисаће потоњи рад Н. Л. Окуњева у нашој средини. Окуњев је радио у цркви Светог Теодора Стратилата у Новгороду, где је 1910. чистио фреске. У пролеће 1913. на предлог директора цариградског Руског археолошког института Фјодора Ивановича Успенског постаје „научни секретар института", и руководи библиотеком и музејом института. Што се научне активности тиче, била му је остављена слобода, а било је предвиђено и путовање по земљама Балкана. У Цариграду, како је то лепо показао Геролд Иванович Вздорнов[9], Окуњев је у пролеће 1914. планирао изучавање српских цркава, али до тога није дошло што због неажурности Успенског што, разуме се, [redacted] због почетка I светског рата. У јесен 1914. Окуњев се вратио у Петроград где је као „научни сарадник" радио у Академији наука и то под руководством Н. П. Кондакова. Године 1916. предаје на универзитету историју уметности, а лета 1917. Окуњев је члан експедиције која истражује споменике у турској Јерменији, оном делу који је освојила руска армија. По избијању револуције он се из Тбилисија пребацио у Одесу, у коју је са Јалте стигао и Н. П. Кондаков. Једно време Окуњев предаје на Новоросијском универзитету који је тих година, зна се, још увек функционисао. Фебруара 1920. Окуњев је из Одесе преко Цариграда стигао у Скопље. Одатле је отишао 1922, настанивши се дефинитивно у Прагу. Године 1925. добио је могућност да предаје историју византијске уметности и умет-

[8] О томе cf. J. Myslivec, *Nikolaj Lvovič Okunev – 5. V 1886–22. III 1949*, Byzantinoslavica X, 2, Prague 1949, 205–218; С. Радојчић, *op. cit.*, Г. И. Вздорнов, *op. cit.*, 309–318.

[9] Г. И. Вздорнов, *op. cit.*, 313–314, који је на основу архивске грађе установио да у ствари није постојао пројекат Руског археолошког друштва, већ се само радило о личној замисли Окуњева.

ност Источних Словена на Карловом универзитету. Године 1935. постао је тзв. „контрактуални професор“, и коначно 1948. титуларни професор. Поред наставе, Окуњев је делао у оквиру Старословенског института, и у часописима *Seminarium Kondakovianum* и *Byzantinoslavica*.

Овде морамо застати [redacted] констатовати да због кратког рока [redacted] општепознатих тешкоћа у којима се данас налазимо, нисмо били у стању да се на прави [redacted] једини могући начин посветимо животу и раду Н. Л. Окуњева.[10] Зато остају многа питања без одговора, односно само у домену претпоставки. Прво [redacted] важно питање је: на чији позив Н. Л. Окуњев предаје историју уметности у Скопљу? По нама доступним подацима тада је на челу овог факултета угледни Тихомир Остојић, а постоји само Семинар за историју Јужних Словена који је основан 1920; ту су поред Остојића, још Степан Михаилович Куљбакин, Радослав Грујић, Мита Костић.[11] Вероватно су они заслужни што је Окуњев у Скопљу предавао историју уметности, мада нам је остало непознато како су на то реаговали београдски професори Милоје Васић (археологија) и Владимир Р. Петковић (историја уметности), пошто је факултет у Скопљу био у саставу Београдског универзитета, и пошто су избори, по нашим сазнањима, обављани у Београду. У сваком случају, у нама доступном „Прегледу предавања за зимски семестар 1921–1922“ Окуњев је означен као „хонорарни професор“ а предаје „Хришћанску уметност старога века на Истоку Европе, 4 часа“, док су „вежбања у вези са предавањима, 2 часа“[12], а ту тему је Окуњев врло добро познавао, још од времена истраживања у Јерменији (1911, 1917).[13] Напоредо са предавањима Окуњев обилази и истражује цркве[14] ближе (Скопска Црна Гора, Марков манастир, цркве у кањону реке Треске) и шире околине Скопља (Старо Нагоричино, Псача), и већ у својим првим радовима, иначе доста кратким да су се некима чинили површним[15], што није уопште било тачно, показује изузетну обавештеност и осећање за

10 Мисли се пре свега на истраживање архиве Филозофског факултета у Скопљу која је у Архиву Македоније у Скопљу, као год и на истраживање зоставштине Н. Л. Окуњева у Прагу.

11 *Преглед предивања за зимски семестар 1921–22. школске године*, Београд 1921, 17.

12 Ibid.

13 Г. И. Вздорнов, *op. cit.*, 317.

14 Итинерер истраживачких путовања Н. Л. Окуњева сачинили смо делом на основу његових исказа, а делом по времену излажења појединих радова.

15 В. Р. Петковић, *Н. Л. Окуневъ, Сербскія средневѣковыя стѣнописи, Прага 1923*, Прилози за књижевност, језик, историју [redacted] фолклор VII, Београд 1927, 321.

синтезу. Не знамо, такође, када је током 1922.[16] и зашто Н. Л. Окуњев прешао у Праг, управо у години када у чешку престоницу долази [redacted] Н. П. Кондаков.[17] Међутим, та година је изузетно значајна за даља теренска истраживања Окуњева. Наиме, тада је, да би се припремили картони за мозаички украс владарског маузолеја на Опленцу, формирана „археолошка експедиција" по српским црквама средњег века, експедиција коју предводи Сергеј Смирнов, а у којој је као једини историчар уметности Н. Л. Окуњев.[18] Та срећна околност, омогућила је Окуњеву да се упозна са свим важнијим споменицима српске средњовековне уметности, њих чак 29, а међу њима су [redacted] три – Ариље, Ђурђеви ступови, Сопоћани, о којима касније издаје читаве монографије.

Дакле, у непуне три године сталног боравка Окуњева у Југославији он је практично, осим неколико цркава које ће доцније посетити, имао могућност за шира разматрања, што је и резултирало првим прегледом о српском зидном сликарству средњега века (1923.)[19], првим прегледом ове врсте уопште. Свестан својих могућности и нарочито увидевши какав је све материјал остао сачуван, готово сасвим непубликован, он се током летњих месеци све до 1937. стално враћао на просторе некадашње српске средњовековне државе, да би онда редом објављивао сакупљено. У лето 1925. борави у крајевима око Штипа и Струмице, када је по својој прилици радио у манастирима Леснову [redacted] Кончу. Из 1924. су му прва открића у Нерезима у којима је 1926. почео са отклањањем слоја XIX века, да би 1928. посао био завршен, и то са дозволом тадашњег скопског митрополита Варнаве[20], иначе потоњег српског патријарха. До 1927. морао је радити у Ђурђевим ступовима у Старом Расу, Милешеви, Давидовици на Лиму. На II интернационалном византолошком конгресу у Београду учествује чак са три саопштења, од којих су два важна за нашу тему, о фре-

---

[16] Код J. Myslivec, *op. cit.*, 206 и С. Радојчић, *op. cit.*, стоји да је Окуњев прешао у Праг 1922. године, мада по мало збуњује податак да је он на „свечаној прослави Св. Саве 14. I 1923. на Филозофском факултету у Скопљу „одржао говор" са темом „Стари српски живопис и његови споменици у ближој околини Скопља", који је штампан у часопису Црква [redacted] живот II, 1–2, Скопље 1923, 31–41.

[17] И. Л. Кызласова, *op. cit.*, 147.

[18] О томе посебно М. Јовановић, *Опленац. Храм светог Ђорђа* [redacted] *маузолеј Карађорђевића*, Топола 1990, 135.

[19] Н. Л. Окуневъ, *Сербскія средневѣковыя стѣнописи*, Прага 1923, У овом раду су практично постављена готова сва важнија питања иконографије српских средњовековних цркава.

[20] J. Myslivec, *op. cit.*, 215. Cf. и нашу напомену 7.

скама Леснова[21] [redacted] о стилу српског зидног сликарства XIII века.[22] Лесново је објављено у Зборнику Теодора Успенског (1930), који има тада необично занимљив наслов „Византијска уметност код Словена“.[23] Кад је реч о српском зидном сликарству XIII века, у I броју Byzantinoslavica-е 1929, а овде Окуњев објављује монографију о сликарству Сопоћана[24], стоји да он припрема за штампу књигу под насловом „Српско сликарство XIII века“[25]; никада је није завршио. Да би што више приближио широј публици, али и стручњацима, значајну заоставштину српског сликарства средњег века, он 1928. године почиње са издавањем табли са сопственим фотографијама; изашло је укупно четири свеске које је он насловио *Monumenta artis serbicae*[26], уз које је ишао краћи увод са изузетно корисним запажањима, пре свега о стилу. Потом, између 1929. и 1939/1946, појавиле су се нове монографије, о Старом Нагоричину (1929)[27], Матеичу (1930)[28], Ариљу (1936)[29], Милешеви (1938)[30] [redacted] Морачи (1939/1946).[31] На крају не бисмо смели да не поменемо заједнички рад Л. Вратислав Митровић [redacted] Окуњева о Успењу Богородице у средњовековном православном сликарству[32], где су коментарисани многи примери управо из наших цркава. Посебно је значајан рад Н. Л. Окуњева о Портретима краљева ктитора у српском црквеном живопису[33], који је вероватно потакнут

---

21 N. Okounev, *Les fresques de Lesnovo*, Deuxième congrès international des études byzantines – Belgrade 1927, Belgrade 1929, 121.

22 Id., *Les styles de la peinture murale serbe du XIII^e siècle*, Ibid., 114.

23 N. Okunev, *Lesnovo, L'art byzantin chez les Slaves*, I, 2, Paris 1930, 1930, 222–263.

24 N. L. Okunev, *Составъ росписи храма въ Сопочанахъ*, Byzantinoslavica I, Prague 1929, 119–144.

25 Ibid., 119.

26 N. Okunev, *Monumenta artis serbicae*, I, Zagrebiae – Pragae MCMXXVIII; Ibid., II, Pragae MCMXXX; Ibid., III, Pragae MCMXXXI; Ibid., IV, Pragae MCMXXXII.

27 Н. Окуњев, *Грађа за историју српске уметности. 1. Црква Светог Ђорђа у Старом Нагоричину*, Гласник Скопског научног друштва V, Скопље 1929, 87–120.

28 Id., *Грађа за историју српске уметности, 2. Црква Свете Богородице – Матеич*, Гласник Скопског научног друштва VII–VIII, Скопље 1930, 89–113.

29 Н. Л. Окуневъ, *Арилье. Памятникъ сербского искусства XIII вѣка*, Seminarium Kondakovianum VIII, Praha 1936, 221–255.

30 N. L. Okunev, *Милешево. Памятникъ сербского искусства XIII вѣка*, Byzantinoslavica VII, Prague 1937–1938, 33–97.

31 Id., *Монастырь Морача въ Черногории*, Byzantinoslavica VIII, Prague 1939–1946, 109–143.

32 L. Wratislav-Mitrovic – N. Okunev, *La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe*, Byzantinoslavica III, Prague 1931, 134–180.

33 Н. Л. Окуневъ, *Портреты королей ктиторовъ въ сербской церковной живописи*, Byzantinoslavica II, Prague 1930, 74–96.

постхумним издавањем дела Спироса Лаброса (1930) о портретима византијских царева, пројекта на који је указала грчка делегација још током београдског Византолошког конгреса, 1927. године.[34]

Разумевајући радове Н. Л. Окуњева као, модерним речником исказано, дела „отворене егзистенције“, дакле да су их многе генерације истраживача користиле [redacted] да су она солидна основа за будућа истраживања, у могућности смо да сасвим кратко укажемо на неке његове резултате, и то бирајући оне за које смо лично везани. У Ђурђевим ступовима Окуњев је запазио посебан начин сликања светитеља – као окачене иконе са алком[35], и то је он добро повезао са Бачковом и Жичом. У Сопоћанима нас је упозорио да архијереји у Поклоњењу сви од реда имају исписану молитву Трисвете песме из Литургије[36], у којој се говори о човеку који је створен „по образу и подобију Божијем“, о чему пише и Доментијан.[37] У вези с тим је његова констатација да су Лозе Немањића (Грачаница, Пећ, Дечани, Матеич) у ствари урађене на подобије Лозе Јесејеве, Христовог генеалошког стабла.[38] У Милешеви је за два мученика који су посебно одевени, једнако као српски принчеви у истој цркви Радослав и Владислав, и са посебним капама, претпоставио да су чувени руски мученици свети Борис и Глеб[39]; наша провера, односно читање имена једног од њих – свети Роман[40], показује да је претпоставка Окуњева била на месту. Поводом Ариља посебно се занимао иконографијом Богородице Заступнице.[41] Из области истраживања стила навешћу само два примера. За милешевско сликарство он је први рекао да много дугује мозаицима V–VI века у солунским црквама.[42] Данас постоји већ бројна литература која је то потврдила, као и то да су милешевске фреске заиста дело солунских радионица треће деценије XIII столећа.[43] Окуњев је исто тако први запазио да су неке

---

34 *Deuxième congrès international des études byzantines – Belgrade 1927*, Belgrade 1929, 190–192.

35 Н. Л. Окуневъ, *Столпы Св. Георгія – Развалины храма XII в. Около Новаго Базара*, Seminarium Kondakovianum I, Prague 1927, 244.

36 N. L. Okunev, *Составъ росписи*, 120–121.

37 О томе посебно С. Радојчић, *Белешка уз један цитат из Сопоћана*, Летопис Матице српске, књ. 413, св. 6, Нови Сад 1974, 597–599.

38 Н. Л. Окуневъ, *Сербскія средневѣковыя стѣнописи*, 15–16.

39 N. L. Okunev, *Милешево*, 60–61.

40 О тој теми припремамо посебан рад.

41 Н. Л. Окуневъ, *Арилье*, 234–235.

42 N. Okunev, *Monumenta I*, s. p., што је потом поновљено у његовој монографији о Милешеви.

43 С. Радојчић, *Мајстори старог српског сликарства*, Београд 1955, 14; В. Ј. Ђурић, *Милешевско најстарије сликарство*, Милешева у историји српског народа, Београд 1987, 27–35.

зидне слике Ст. Нагоричина и Краљеве цркве у Студеници, обе задужбине краља Милутина, дело исте руке[44], што су савремена истраживања потврдила.[45]

На крају реч-две о педагошкој активности Н. Л. Окуњева. Један од његових ђака био је Светозар Радојчић, који је код Окуњева у Прагу припремио своју чувену докторску дисертацију о портретима српских владара у средњем веку.[46] С. Радојчић је често изјављивао да је на његово формирање као историчара српске и византијске уметности највише утицао управо Окуњев, и притом је нарочито истицао педагошку делатност Окуњева који је своје нове резултате одмах презентовао студентима.[47] Такав приступ неговао је Радојчић у својим предавањима бројним генерацијама студената историје уметности и такав начин присутан је међу нама који данас обављамо наставу на Београдском универзитету.

---

[44] N. Okunev, *Monumenta* III, 4.

[45] Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници*, Београд 1987, 215–218.

[46] С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934.

[47] Политика, 6. октобар 1974, 17.

ВКЛАД Н. Л. ОКУНЕВА В СЕРБСКУЮ ИСТОРИЮ ИСКУССТВА

Автор приводит биографические данные, касающиеся работы Н. Л. Окунева над сербским средневековым искусством на территории от Охрида до моравской долины. Автор также говорит о Н. Л. Окуневе как о научном руководителе известного сербского искусствоведа Светозара Радойчича, который в Праге под его руководством готовил, а затем у него [redacted] защитил свою докторскую диссертацию.

Перечислав важнейшие научные результаты многолетних исследований Н. Л. Окунева, автор рассказывает о том, что труды русского ученого были использованы многими исследователями памятников сербского средневекового искусства. Труды Н. Л. Окунева являются важными источниками и для дальнейших исследований.

Ка новој монографији о зидном сликарству Милешеве

Суштина наше идеје о којој ћемо говорити у оквиру Округлог стола, састоји се у томе да се види шта још морамо урадити на проучавању Милешеве, пре свега да би се допунило оно што до сада није учињено. Мисли се, наравно, на грађу. Ако се она не комплетира, онда се не може говорити о целини и детаљима, а да не помињемо иконографска и програмска разматрања. Уз све уважавање онога што су цртежима учинили Светислав Мандић и Бранислав Живковић, и уз све уважавање онога што је о фрескама Милешеве до сада написано (помињемо само најважније текстове – монографију Николаја Лвовича Окуњева, монографију Светозара Радојчића, зборник Милешева у историји српског народа и текст Радојке Зарић), треба констатовати да Милешева није до краја „ишчитана“, те се намећа потреба провере свега што је урађено, а тек онда би се могло приступити писању нове монографије. Веровали или не, задатак није нимало лак. У ствари, наша преокупација своди се на онај подухват који смо учинили поводом фресака Ђурђевих ступова у Расу – археолошки досије и историографска белешка. Нисмо у прилици, с обзиром на кратко време, да изложимо сву могућу проблематику милешевског живописа, те ћемо се осврнути тек на неколико питања, која су у досадашњим истраживањима дотицана, али нису на савремени начин обрађена. Дакле, реч „провера“ значи превасходно: како су се кретала истраживања Милешеве између два светска рата, пошто нам она дају више материјала него што нам се то нуди после разних конзерваторских захвата после Другог светског рата. Постоји више примера, а један ћемо посебно коментарисати; међутим, главни фундус грађе је оно што су истраживачи затекли у Милешеви од 1922. године, када је овде, по нашим сазнањима, први пут боравила екипа Народног музеја из Београда на челу са Владимиром Р. Петковићем. Они су направили и већи број снимака. Узгред да

кажемо како позната експедиција за прављење картона за мозаике на Опленцу, проверили смо у архивској грађи, није била у Милешеви, те се поставља питање времена када је манастир походио Николај Лвович Окуњев, писац прве праве монографије. Једно је сигурно, то се морало догодити пре 1928, пошто је Окуњев од те године у својим познатим сликовницама *Monumenta artis serbicae* (четири албума 1928, 1930, 1931 и 1932) почео да публикује једну или две фреске из Милешеве, и то изванредног квалитета. Не бисмо инсистирали на *Monumentima* Окуњева да у њима није презентован акварел у боји Белог анђела (1930), а у четвртом тому (1932) је фотографија светог Саве, битно различита од оног што ми данас знамо о светитељевом лику. Овде смо припремили тај лист из четвртог тома албума и неколико слајдова да бисмо вас уверили у промене које су се збиле од 20-тих година XX века до данас. Први је свакако снимак Окуњева, други садашње стање, а трећи занимљив покушај колеге Драгомира Тодоровића да изради идеалну реконструкцију. На крају, прави лик светог Саве није онај што виси по разним јавним установама, већ онај како га је затекао Окуњев. Све ово је изречено јер потоњи ликови светог Саве у српском зидном сликарству не личе на његов садашњи изглед у Милешеви, већ на онај првобитни.

Вратимо се накратко обећаном претходном казивању. После експедиције Народног музеја из 1922. године (фотоси објављени 1930. и 1934. године), посете Окуњева током 20-тих година (слике у монографији из 1938), у Милешеви је са својом екипом био 1924. или 1930. године Габријел Мије. Део његове драгоцене колекције – шездесет два снимка, објавио је Анатолије Фролов 1954. године у познатом корпусу под називом „Сликарство средњег века у Југославији“. Овде, занимљиво, нису публиковане плоче с представама светог Симеона Немање и светог Саве, а у каталогу плоча који је сачинила Доминик Кузон (1988) види се да те плоче постоје.

Портретима Немањића у североисточном углу припрате бавило се више истраживача. Пре десетак година Војислав Ј. Ђурић је са Д. Тодоровићем коначно успео да, условно речено, „археолошком анализом“ сагледа промене на портретима (нарочито круне), ишчита остатке предрагоцених натписа, ■ све је то резултирало Ђурићевим чланком у часопису „Зограф“. Морамо додати да је на основу те грађе готово у исто време Ђорђе Трифуновић извршио филолошка истраживања натписа и дао важан допринос разумевању текстова уз портрете. Ово је већ добро познато. Међутим, нас овом приликом занима један исказ Светозара Радојчића у његовој познатој књизи „Портрети српских владара у средњем

веку“, из 1934. године. Он каже: „Према томе, појас фресака на коме су портрети Св. Саве [redacted] Св. Симеона био је раније и метар дужи него што је данас. Н. Л. Окуњев био је толико љубазан и показао ми је из своје богате колекције једну фотографију, по којој се може сасвим сигурно закључити (ово посебно подвлачимо), да је пред Немањом стајао Христос; Н. Л. Окуњев ће изнети доказе за ову занимљиву реконструкцију...“. У монографији из 1938. године Окуњев практично не даје објашњење за оно што је изрекао Радојчић, већ саопштава да се ту, уз Немању, налазио Исус Христос, али да је његов лик касније премештен уз олтарску преграду. Шта је заиста Окуњев показао Радојчићу, не знамо, али је зато потпуно јасно да је глава Христа уметнута у његову стојећу фигуру уз олтарску преграду и да припада XVI веку, а није по стилу ни налик живопису милешевске припрате. Једино што у овом тренутку, поводом овог питања, још можемо рећи јесте чињеница да је у програмима цркава православног света било тзв. „удвајања“ Христа и Богородице, тј. да се они сликају [redacted] уз олтарску преграду и у припрати уз улаз у наос. Можда је тако било у Милешеви, али ћемо проверити.

Наш став о „обрнутом распореду“ фресака у Милешеви, што су здушно заступали Окуњев, Радојчић, Ђурић, већ смо изнели (овде, у Пријепољу 1995) и чини нам се доста убедљиво показали да ова констатација не стоји. Иначе, та тема ће бити још шире разматрана у новој монографији. Често се може прочитати како су се неке сцене нашле у програму на одређеном месту из практичних разлога, односно да су то „наметнута“ решења. Као најубедљивији пример је навођена представа Евхаристије, која је стављена на западни зид поткуполног простора (највиша зона), пошто за Евхаристију није било места у олтару. Добро, можда се заиста тако и десило, али морамо подсетити да је Благосиљање хлеба и вина од стране свештеника, овде је то сам Господ Исус Христос, један од најважнијих тренутака током Литургије. И о томе треба водити рачуна при писању нове монографије, тим пре што је „практични разлог“ у неку руку представио Милешеву као најстарији пример Божанствене литургије у куполама [redacted] под њима у православном свету.

Да кратко закључимо. Треба још једном темељно претрести грађу старих истраживача и, наравно, прегледати сачувано са више научног елана. У којој је мери ово друго важно, показују напори В. Ј. Ђурића [redacted] Д. Тодоровића око портрета, и наше дугогодишње истраживање јединствених на овим просторима представа руских првомученика светих Бориса [redacted] Глеба. Посла има напретек, а као примере ћемо само навести однос првобитног и обновљеног жи-

вописа, као ■ готово нетакнуто сликарство параклиса уз спољну припрату. На крају, мишљења смо да постоји потреба за писањем нове, савремене монографије о зидном сликарству Милешеве.

TOWARDS A NEW MONOGRAPH ON THE WALL-PAINTINGS OF MILEŠEVA

In order to start writing a monograph about the Mileševa wall-paintings, it is necessary first, to complete the materijal because without this one cannot speak either of the whole nor or the details, nor can one draw any conclusions about the iconography or programme. Additionally, it is necessary to verify what has already been done.

The main collection of material is what researchers came across in Mileševa up to 1922, when a team from the National Museum in Belgrade, headed by V. R. Petković, visited it for the first time, and when a large number of photographs were taken of it. N. Lj. Okunjev, the author of the first monograph, must have visited Mileševa before 1928 because in that year, he published the Mileševa frescoes in the well-known *Monumenta artis serbicae*. In it is a colour acquarelle of the presentation of the White Angel (1930) and, in the fourth volume (1932), the photograph of St. Sava, essentially different from that we know of the Serbian saints's portrait. Gabriel Millet visited Mileševa in 1924 or 1930. A. Frolow published part of his valuable collection in 1954.

V. J. Djuric examined the changes in the portraits (especially the crowns) with D. Todorović, not so long ago. They read the remaining inscriptions and published the results in the *Yograf* magayine Dj. Trifunović published his philological research on the inscriptions and made an important contribution to understanding the text in the portraits.

The conclusion at the paper is that the new monograph on the wall-paintings in Mileševa should discuss more broadly the disposition of the frescoes in Mileševa.

Библиографија

КЊИГЕ

Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића (The Wall-Paintings of the Serbian Nobility of the Nemanide Era), Београд 1994.

ЧЛАНЦИ И СТУДИЈЕ

Баухаус и фотографија, Фото-кино ревија 2, Београд 1971, 5–7.

Стари и Нови завет на улазу у Богородицу Љевишку (La représentation de l'Ancien et du Nouveau Testament l'entre de la Vierge Ljeviška), Зборник за ликовне уметности Матице српске 9, Нови Сад 1973, 15–26.

Епифанијево сведочанство о стварању Теофана Грка, Уметност 33, Београд 1973, 115–116.

Преглед црквених споменика у Вуковом „Српском рјечнику", Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор XLII, Београд 1976, 280–287.

Представе прибора за писање и опрему књиге у српском средњовековном сликарству, Зборник Владимира Мошина, Београд 1977, 87–98.

О фреско-иконама код Срба у средњем веку (Die Freskoikonen des Mittelalters bei den Serben), Зборник за ликовне уметности Матице српске 14, Нови Сад 1978, 77–98.

Две молитве краља Стефана Дечанског пре битке на Велбужду и њихов одјек у уметности (Deux prières du roi Stefan Dečanski à veille de la bataille de Velbužd, et leurs repércussions dans l'art), Зборник за ликовне уметности Матице српске 15, Нови Сад 1979, 135–150.

Imagines clipeatae dans la peinture monumentale serbe du XIII siècle, Зборник за ликовне уметности Матице српске 16, Нови Сад 1980, 13–23.

Свети Христофор у српском зидном сликарству средњег века (Saint Christophe dans la peinture murale médiévale serbe), Зограф 11, Београд 1980, 63–67.

Загонетни лик на капителима у Новој Павлици (Figures enigmatiques sur les chapiteaux de Nova Pavlica), Рашка баштина 2, Краљево 1981, 117–127.

Сликарство XIV века у цркви Св. Спаса у селу Кучевишту (Wandmalerei aus dem XIV. Jahrhundert in der Erloserkirche im Dorfe Kučevište), Зборник за ликовне уметности Матице српске 17, Нови Сад 1981, 77–110.

Свети столпници у српском зидном сликарству средњег века (Saintes stylites dans la peinture murale serbe du Moyen âge), Зборник за ликовне уметности Матице српске 18, Нови Сад 1982, 41–51.

Die Saule und die Saulenheiligen als hellenistisches Erbe in der byzantinischen und serbischen Wandmalerei, XVI. Internationaler Byzantinistenkongress – Akten II/5, Jahrbuch der Osterreichischen Byzantinistik 32/5, Wien 1982, 93–100.

Представа Стефана Дечанског уз олтарску преграду у Дечанима (La représentation de Stefan Dečanski tout près de la cloison du sanctuaire a Dečani), Саопштења Републичког завода за заштиту споменика кулутуре XV, Београд 1983, 35–43.

The Frescoes in the Chapel of St. Nicholas at the Monastery of St. John Prodromos near Serres, Cyrillomethodianum VII, Thessaloniki 1983, 167–234 (коауторство са E. Kyriakoudis).

Владимир Р. Петковић, уредник Старинара од 1931. до 1956. године (Vladimir R. Petković, rédacteur en chef du „Starinar" de 1931–1956), Старинар XXXV, Београд 1984, 41–49.

Српскословенска књижевност и српска средњовековна уметност (La littérature serbo-slave et l'art médiéval serbe), Међународни научни састанак у Вукове дане XIV/1, Београд 1985, 249–257.

Натписи на свицима и књигама у најстаријем студеничком зидном сликарству, у: Осам векова Студенице – Зборник радова, Београд 1986, 197–208.

О најстаријем зидном сликарству у студеничкој Богородичиној цркви, Православље 460, Београд 1986, 4–5.

Лепота живљења била је његов поглед на свет, реч на комеморативном скупу посвећеном Душану Тасићу (1931–1986), Свеске Друштва историчара уметности 17, Београд 1986, 212–213.

Представа светог Саве Јерусалимског у Студеничкој Богородичиној цркви, Студеница у црквеном животу и историји српског народа – Симпосион Богословског факултета у част осамстогодишњице манастира Студенице, Богословље XXXI, Београд 1987, 171–186.

Der heiligen Demetrios in der serbischen adligen Stiftungen aus der Zeit de Nemaniden, L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XV siècle, Recueil des rapports du IV colloque Serbo-Grec – Belgrade 1985, Belgrade 1987, 67–73.

Милешева и Студеница (Mileševa et Studenica), у: Милешева у историји српског народа, Међународни научни скуп поводом седам и по векова постојања – јуни 1985, Српска академија наука и уметности – Научни скупови, књ. XXXVIII, Београд 1987, 69–80.

Das Programm der Muttergotteskirche in Studenica und die serbische mittelalterliche Wandmalerei (Програм Богородичине цркве у Студеници и српско средњовековно зидно сликарство), Студеница и византијска уметност око 1200. године, Међународни научни скуп поводом 800 година манастира Студе-

нице и стогодишњице САНУ – септембар 1986, Српска академија наука и уметности – Научни скупови, књ. XLI, Београд 1988, 505–516.

О првобитном изгледу српске иконе светог Николе у Барију (Über das ursprunglichen Aussehen der Ikone von dem heiligen Nikolaus in Bari), Зборник Филозофског факултета XVI–A, Београд 1989, 111–123.

О властеоским споменицима у источним областима српске средњовековне државе (On the monuments of noblemen in eastern parts of the Serbian medieval state), Научни скуп Културна баштина Лесковца и околине – новембар 1988, Лесковачки зборник XXIX, Лесковац 1989, 19–27.

Натписи на свицима и књигама у раваничком зидном сликарству, Свети кнез Лазар, Споменица о шестој стогодишњици Косовског боја 1389–1989, Београд 1989, 63–70.

Фреске Раванице (Les fresques de Ravanica) у: Б. Живковић, Раваница. Цртежи фресака, Београд 1990, 3–6.

Прозне и песничке слике Данила II и српске фреске прве половине XIV века, Архиепископ Данило II и његово доба, Међународни научни скуп поводом 650 година од смрти – децембар 1987, Српска академија наука и уметности – Научни скупови, књ. LVIII, Београд 1991, 481–492.

Трагање за ишчезлим раба Божија Драгомира Тодоровића, у: Драгомир Тодоровић. Трагање за ишчезлим – каталог изложбе, Крушевац 1991, 7–8.

Свети Симеон Немања као Нови Јоасаф (Saint Simeon Nemanja comme Nouveau Joasaph), Научни скуп Културна баштина Лесковца и околине – новембар 1992, Лесковачки зборник XXXIII, Лесковац 1993, 159–166.

О средњовековној цркви Светог Николе у Врању (L'eglise mediévale de St. Nicolas a Vranje), Научни скуп Девет векова Врања – септембар 1993, Врањски гласник XXVI–XXVII, Врање 1993/94, 25–44.

Значај Н. Л. Окуњева за српску историју уметности, Међународни симпозијум Допринос руске емиграције развоју српске културе XX века – април 1993, Руска емиграција у српској култури XX века, I, Београд 1994, 213–21.

Монограм Дмитар у Љуботену, Научни скуп Културна баштина Лесковца и околине – 1994, Лесковачки зборник XXXV, Лесковац 1995, 5–12.

Свети Сава и сликани програм Милешеве. О гробној концепцији храма, у: Научни скуп Сеоски дани Сретена Вукосављевића – 1994, Сеоски дани Сретена Вукосављевића, Пријепоље 1995, 153–160.

Представе светих Бориса и Глеба у Милешеви и српско-руске везе прве половине XIII столећа, Међународни научни скуп Свети Сава у српској историји и традицији – 1995, Зборник радова, Балканолошки институт Српске академије наука и уметности, Београд 1998, 295–308.

Представа краља Марка на јужној фасади цркве Светог Димитрија у Марковом манастиру, у: Кралот Марко во историјата и во традицијата. Прилози од научниот собир одржан по повод 600-годишнината од смртта на кралот Марко, Прилеп, 23–25., јуни 1995 година, Прилеп 1997, 299–308.

Две занимљиве представе Мртвог Христа у српском зидном сликарству средњег века, Друга југословенска конференција византолога – 1995, Зборник радова Византолошког института 37, Београд 1998, 185–198.

Зидно сликарство 1322–1430/1, Зборник радова Манастир Хиландар, САНУ – Београд 1998, 243–248.

Капела краља Драгутина у Ђурђевим ступовима, у: Научни скуп Краљ Драгутин у историји и уметности – 1997, Рачански зборник 3, Бајина Башта 1998, 48–53.

Средњовековне црквене задужбине српске властеле на Косову и Метохији, Даница за годину 2000, Београд 1999, 568–577.

„Маркова црква" над реком Бабуном у близини Велеса, Зограф 27, Београд 1998–1999, 139–149 (коауторство са М. Марковићем).

Прибор за писање, Лексикон српског средњег века, Београд 1999, 581–582.

On the Scene of the Descent of the Holy Spirit on the Apostoles at Djurdjevi Stupovi at Ras, Зборник радова Византолошког института 38, Београд 1999–2000, 239–253.

Живопис XII века у цркви Светог Ђорђа у Расу – археолошки досије и историографска белешка, Стефан Немања – Свети Симеон Мироточиви. Историја и предање, Међународни научни скуп САНУ – 1996, Београд 2000, 307–316.

Зидно сликарство XIV века хиландарског параклиса Светих арханђела, Осам векова манастира Хиландара. Међународни научни скуп – 1998, САНУ – Београд 2000, 559–570.

Представа Силаска Светог духа на апостоле у српском зидном сликарству средњег века, Братство V, Београд 2001, 39–50.

О зидном сликарству XIV века у костурској цркви Светог Ђорђа του Βουνύ, Трећа југословенска конференција византолога – 2000, Зборник радова, Београд – Крушевац 2002, 451–461.

О портретима у Ариљу, Слика и историја, Свети Ахилије у Ариљу, историја, уметност, Зборник радова, Београд – Ариље 1996, Београд 2002, 139–144.

On the Dialogue Relationship Between the Virgin and Christ in Christian art. Aprоpos of the discovery of the figures of the Virgin Mediatrix and Christ in the naos of Lesnovo, Зограф 28, Београд 2000–2001, 13–47 (са М. Марковићем).

Живопис манастира светог Ђорђа у Расу, у: Манастир Светог Георгија у Расу, Београд 2002, 25–28.

Марко Мурат. Слике из збирке Велимира Калика, каталог, Јадран арт – Пераст, Пераст 2002.

Зидно сликарство спољашње припрате Ђурђевих ступова у Будимљи код Берана, Зограф 29, Београд 2002–2003, 161–180 (са Д. Војводићем).

Новооткривени фрагменти фресака у цркви Свете Ане изнад Пераста (Бока Которска), Зограф 29, Београд 2002–2003, 201–206.

О сликаним програмима српских цркава XIII столећа, у: Краљ Владислав и Србија XIII века (Научни скуп, 15–16. новембар 2003), Београд 2003, 147–164.

Икона светог Трифуна – дело Илије Москоса у Доњој Ластви, у: Грбаљ кроз вијекове. Зборник радова са научног скупа „Грбаљ кроз вјекове“, Грбаљ и Котор, 11–13. октобра 2001. године, Грбаљ 2005, 569–572.

Дарови Светог Духа у проскомидији Богородичине цркве у Морачи, (Gifts of the Holy Spirit in the Prothesis of the Church of the Virgin at Morača), Научни скуп 750 година манастира Мораче, Манастир Морача – Зборник радова, Балканолошки институт Српске академије наука и уметности, Посебна издања 90, Београд 2006, 195–212.

ЛЕКСИКОГРАФСКЕ ЈЕДИНИЦЕ

Ариље, Арханђели Св. цркве и манастири, Базјаш, Бања Прибојска, Бањска, Бездин, Бела црква Каранска, Беочин, Бешеново, Бигорски манастир, Бијела, Благовештење манастири, Богдашићи, Боговађа, Богородица Св. цркве и манастири, Бођани, Борач, Брвеник, Велика ремета, Велуће, Вељуса, Витовница, Водоча, Војловица, Вољавац, Вољавча, Враћевшница, Врдник, Вујан, Гомионица, Гомирје, Горњак, Горњи козјак, Грабовац, Градац, Градиште, Грачаница, Гргетег, Давидовица, Девич, Дивша, Добриловина, Добрићево, Добрун, Донат Св., Драговић, Драча, Дреновац, Дреново, Дренча, Дубровник (споменичко наслеђе), Дубровачка катедрала, Ђураковац, Ђурђеви ступови, Житомислић, Жича, Загребачке цркве, Загребачка катедрала, Заум, Златица, Јазак, Јашуњски манастири, Јежевица, Јован Канео, Јовање, Јошаница, Каленић, Калиште, Каменица горња и доња, Кареја, Ковиљ, Ковин, Конче, Кончул, Копорин, Крепичевац, Крка, Крупа, Крушедол, Кувеждин, Курбиново, Кусић, Лазарица, Лапушња, Лепавина, Лепенац, Лесново, Лешак, Липљан, Липовац, Ломница, Лука Св. цркве и манастири, Љубостиња, Љуботен, Мала ремета, Мали град, Манасија, Манастир, Марков манастир, Марча, Матеич, Мелентија, Меникејска гора, Месић, Метеори, Милешева, Милошевић Десанка, Михаило Св. цркве и манастири, Морача, Моштаница, Мушутиште, Нагоричино старо и младо, Никита Св., Никола Св. цркве и манастири, Никољац, Обод, Озрен, Ораховица, Острог, Павле Св. цркве и манастири, Павловац, Пакра, Пантелејмон Св., Папраћа, Перивлепта, Петар Св. цркве и манастири, Петковић Сретен, Петковица, Пећка патријаршија, Подврх, Поди, Подластва, Полошко, Прасквица, Преспанске цркве, Привина глава, Призренске цркве, Прилепске цркве, Пустиња, Раваница, Радожда, Раковац, Рача, Рашка школа, Речани, Рилски манастир, Роман Св., Руденица, Рујан, Савина, Сергије и Вакх Св., Сисојевац, Слепче, Сопоћани, Софија Св. цркве, Спасовица, Сплитска катедрала, Стошија Св., Студеница, Тавна, Тврдош, Темска, Трескавац, Тријебањ, Трипун Св., Трогирска катедра-

ла, Тројица Св. цркве, Троноша, Тршка црква, Ћелије, Фенек, Хиландар, Хопово, Цетињски манастир, Црколез, Црна река, Чокешина, Шаторња, Шибенска катедрала, Шишатовац, Шћепан-поље, у: Мала енциклопедија Просвете, I–III, Београд 1986 (око 80 страна куцаног текста).

КРИТИКЕ И ПРИКАЗИ

Графика Едварда Мунка, Уметност 22, Београд 1970, 193–194.

Изложба модне фотографије, Фото-кино ревија 4, Београд 1970, 116.

XII међународна изложба студентске фотографије, Фото-кино ревија 5, Београд 1970, 138.

Изложба загребачких фоторепортера, Фото-кино ревија 6, Београд 1970, 180.

Изложба Бранка Турина, Фото-кино ревија 7–8, Београд 1970, 212.

Изложба Тихомира Пинтера, 7–8, Београд 1970, 213.

Октобарски салон фотографије, Фото-кино ревија 11, Београд 1970, 321.

Изложба фото-уметника СР Немачке, Фото-кино ревија 3, Београд 1971, 181.

17. октобарски салон, Фото-кино ревија 12, Београд 1971, 14–15.

Моравска школа и њено доба – Научни скуп у Ресави. L'ecole de la Morava et son temps – Symposium de Resava 1968, Београд 1972, стр. 339; Balcanica IV, Београд 1973, 696–698.

Л. Мирковић, Иконографске студије. Приредио В. Ј. Ђурић, Нови Сад 1974, стр. XV + 421 + 121 сл.; Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор XLI, Београд 1975, 267–268,

Теодосије Хиландарац, Живот светога Саве. Издање Ђуре Даничића приредио и предговор написао Ђ. Трифуновић, Београд 1973, стр. 09 + VII + 221; Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор XLI, Београд 1975, 275–276.

Архиепископ Данило и други, Животи краљева и архиепископа српских, Edited by Dj. Daničić with an introduction by Dj. Trifunović, London, стр. 12 +XV+ 386; Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор XLI, Београд 1975, 276–277.

Ц. Грозданов, Охридско зидно сликарство XIV века, Београд 1980, стр. 234 + 208 сл.; Зограф 12, Београд 1981, 89.

Изложба копија фресака из српских средњовековних цркава у рушевинама, Београд 1980; Зограф 12, Београд 1981, 87,

Сретен Петковић, Морача, Српска књижевна задруга – Просвета, Београд 1986; Свеске Друштва историчара уметности 18, Београд 1987, 137–140.

Иван М. Ђорђевић
стручњак, истраживач и учитељ

Значајне, духовно богате научне средине одликују се ■ једном нарочитом самосвојношћу – бујним плодом разноликих биографија својих представника као особених стваралачких личности. Та подстицајна „житија" не могу се просто сабирати да би дала општу повесницу појединих научних „школа". Она се у њу уграђују на знатно посреднији начин. Постају њен део ■ када се повествују мимо ње. Разуме се зато колико су те биографије важне саме по себи ■ колико је за неку културну средину као целину драгоцено памћење особености сваке творачке личности коју је изнедрила. Посебне, заправо личне научне ■ људске историје јављају се, у крајњем, као својеврсни међаши изворности и путокази трајања свакој таквој средини. Помало парадоксално, традицијом богате научне средине зато никада не престају да живе животом својих давно умрлих утемељитеља или потоње преминулих представника. И београдска школа историје средњовековне уметности дисала је и дише духом прошлости достојне поштовања. Нажалост, током протекле две деценије у ту прошлост прерано је закорачило неколико изузетно вредних истраживача и наставника. Напустили су нас професори Андреја Андрејевић, Гордана Бабић-Ђорђевић, Војислав Ј. Ђурић, Јованка Максимовић и Иван М. Ђорђевић. Иако вишеструко испреплетани, њихови животни и научни путеви, њихова подручја интересовања и приступи проблемима били су међусобно веома различити. Подсетимо се у овој прилици пута којим је, корачајући помало нехајно, с неизоставном лулом у рукама, прошао најмлађи од поменутих, носећи прегршт громког смеха под сенком тихе озбиљности.

Проф. др Иван Ђорђевић родио се у Београду 8. јануара 1946. године, као једини мушки изданак старе грађанске породице. Отац му је био Милош Ђорђевић, угледни германиста, а мајка Мила, цењени лектор француског језика ■ преводилац. Недаће у којима се пред Други светски рат и у послератним годинама на-

шао отац Милош, оставиле су ожиљке у животу читаве породице, па их је као из потмуле даљине осећао и млади Иван. О њима је често причао у својим зрелијим годинама. Сагледавао их је као некакво завештање из кога су извирале поуке о ћудима судбине и рађали се мотиви за животну борбу. Отац Милош успео је да се 1953. године врати као наставник на Филозофски факултет (касније Филолошки), на којем је плодотворни радни век провела и Иванова мајка Мила. Тако је професор Ђорђевић најзначајнији део свог детињства и ране младости провео у престижном академском миљеу, као „дете Београдског универзитета", како је с поносом говорио. То је имало пресудан значај за његово морално, интелектуално, а касније и професионално сазревање. Матурирао је 1964. године, након чега се уписује на Групу за историју уметности Филозофског факултета у Београду. Поткрај студија провео је два семестра на универзитету у Тибингену (СР Немачка), где похађа предавања и учествује у семинарима познатог иконолога Гинтера Бандмана. Тада користи прилику да обави ■ своја прва студијска путовања по Немачкој, Швајцарској, Аустрији, Француској, Италији и Холандији. Дипломирао је новембра 1969. С обзиром на то да је већ током основних студија показивао нарочито интересовање за средњовековну уметност, била је сасвим природна његова одлука да се у летњем семестру 1969/1970. године упише на постдипломске студије, смер Југословенска уметност средњег века. Колико широко је већ у то време схватао и постављао своје изучавање националне уметности, јасно показује околност да у току 1970/1971. године обавља нова студијска путовања по Немачкој, Француској, Бугарској и Румунији. У Букурешту је тада учествовао у раду XIV интернационалног византолошког конгреса.

Свестраност, добра обавештеност и проницљивост младог Ивана Ђорђевића нису измакли пажњи његових професора. Најугледнији међу њима – Светозар Радојчић – бира га почетком 1972. године за асистента на предмету Историја уметности средњег века. Под благотворним надзором Радојчића и уз драгоцену помоћ старијих колега на предмету – Војислава Ј. Ђурића и Гојка Суботића – Иван Ђорђевић почиње да израста у вредног и уваженог истраживача и наставника. Већ 1973. године објављени су први Ђорђевићеви научни текстови из области средњовековне уметности.[1] Одслужење војног рока у Сомбору 1973/1974. одвојиће га само закратко од темељних припрема за рад на пољу

[1] Потпуна научна и стручна библиографија проф. др Ивана М. Ђорђевића објављена је у овом зборнику, стр. 532–537. Његови научни радови публиковани до

историје уметности, да би наредне 1974/1975. године предузео нова путовања. Обилази тада Грчку, а затим Италију, где у Равени похађа *Курс о равенској и византијској уметности*. Крајем 1975. одбранио је магистарски рад о *Сликарству XIV века у цркви Светог Спаса у селу Кучевишту*. Представивши у том раду, с много упућености и методичности, један дотада готово непознат споменик средњовековног сликарства, Иван Ђорђевић је истовремено закорачио на плодоносно и њему толико драго поље истраживања српске властеоске уметности. Захваљујући пре свега успешној одбрани магистарске тезе, у пролеће 1976. поново је изабран за асистента. Исте године чита саопштења на *Конгресу историчара уметности Југославије* у Охриду и на *XV интернационалном византолошком конгресу у Атини*. Све продубљенија интересовања за средњовековну уметност и схватање значаја теренског рада мотивишу га да 1977/1978. предузме низ нових студијских путовања по јужној Италији, Грчкој и Француској. С друге стране, његовом успешном укључивању у наставни процес на београдском Филозофском факултету изузетно је погодовао тромесечни боравак на универзитетима СР Немачке (1979). Тамо је имао прилике да с немачким колегама размени искуства из наставе историје уметности. Крајем седамдесетих и почетком осамдесетих година важна наставна искуства стиче и на Групи за историју Филозофког факултета у Новом Саду, где предаје историју уметности.

У јесен 1980. године мр Иван Ђорђевић, сада већ добро познат у домаћим и страним научним круговима, још једном је изабран за асистента на предмету *Историја средњовековне уметности*. Тада, као ни касније, не напушта га склоност ка студијским путовањима – обилази Грчку, Аустрију, Немачку и Турску. Остаје привржен и редовном учешћу у раду значајних научних скупова. На *XVI интернационалном византолошком конгресу*, одржаном у Бечу 1981. године, представио се занимљивим и запаженим саопштењем. Још од краја седамдесетих година Иван Ђорђевић помно размишља и о теми докторске дисертације. Желео је, испрва, да се посвети продубљеним разматрањима тематских програма српских цркава XIII века, за шта је извршио и озбиљне припреме. Крајем 1983. пријавио је, ипак, тему *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*. Плод опсежних и систематских теренских истраживања, а затим и пријежног рада у европским и домаћим институтима и библиотекама, докторска теза Ивана Ђорђевића бацила је ново светло на уметност важног друштвеног слоја у срп-

1991. године побројани су у књизи *Библиографија наставника и сарадника Филозофског факултета у Београду*, књ. 1, уредио С. Петковић, Београд 1995.

ској држави XIV века. Као значајан допринос разумевању српске средњовековне уметности и културе одбрањена је 28. јуна 1985. године, пред комисијом коју су сачињавали академик Војислав Ј. Ђурић, проф. др Сретен Петковић и проф. др Гордана Бабић. Разлози због којих се ова вредна дисертација пред широм читалачком публиком појавила у виду књиге тек након десет година леже далеко изван сфера научног и стручног.

У доктора историје уметности Иван Ђорђевић промовисан је јануара 1986, да би 26. јуна исте године био изабран за доцента на предмету *Историја уметности југословенских народа средњег века*. Поред нараслих наставничких обавеза, др Иван М. Ђорђевић успева да пронађе довољно простора за интензиван научно-истраживачки рад. Резултате тог рада саопштава кроз студије у стручним часописима ■ реферате прочитане на низу домаћих ■ међународних конгреса и научних скупова одржаних у другој половини девете деценије прошлог века. Један за другим нижу се *Конгрес историчара уметности Југославије* (Сарајево, 1985), симпозијуми *Уметност Солуна ■ балканских земаља* (1985) и *Милешева у историји српског народа* (1985), *XVII интернационални византолошки конгрес* (Вашингтон, 1986), научни скупови *Студеница и византијска уметност око 1200. године* (1986), *Студеница у црквеном животу и историји српског народа* (1986), *Архиепископ Данило II и његово доба* (1987), *Културно-историјска баштина Лесковца и околине* (1988). Поводом обележавања шесте стогодишњице Косовског боја (1989) Иван Ђорђевић уређује зборник *Свети кнез Лазар*, за који је написао ■ један прилог. Упоредо с тим он стиже да обави нова студијска путовања по Египту ■ Совјетском Савезу (1987–1989), односно северној Италији, Македонији (1990), Бугарској, Македонији и западној Србији (1991). Крајем 1991. године поново је изабран за доцента на предмету *Историја уметности југословенских народа средњег века*, на којем после преране смрти проф. др Гордане Бабић (1993) остаје једини наставник. Дужности Ивана Ђорђевића, услед тога, нагло се увећавају. Преузимајући на себе сву бригу о основним студијама он сада бди ■ над израдом неколико доктората ■ већег броја магистарских радова. Бреме нараслих наставничких обавеза Иван Ђорђевић носи с пуно успеха, па су дипломски радови написани под његовим менторством неколико пута награђивани из фонда *Павле Бељански* у Новом Саду (1994, 1995 и 2002). Током фебруара 1997. реизабран је за доцента, да би крајем исте године био изабран за ванредног професора. У пуном наставничком успону Иван Ђорђевић се крајем деведесетих година прихвата и важних руководећих дужности. Од фебруара 1997. до октобра 2000. го-

дине налази се на челу *Института за историју уметности Филозофског факултета* у Београду. У годинама тешких ратних и политичких искушења за ову земљу, од октобра 1998. до октобра 2000. године, с много такта, принципијелности и умешности управља *Одељењем за историју уметности*. За ванредног професора поново је изабран 2000. године, а 2002. постаје уредник часописа за средњовековну уметност *Зограф*. Уредио је три броја те угледне годишње публикације, успевајући тако да, после дужег времена, обезбеди њено редовно излажење.

Нове дужности и нове обавезе, ма како озбиљне и тешке, ни у овом периоду нису биле кадре да осујете истраживачке напоре и резултате професора Ђорђевића. Ношен готово младалачким ентузијазмом, он са својим сарадницима проводи теренска истраживања по Рашкој области и северној Србији (1995), северној Грчкој (1996), Светој гори (1997) и Црној Гори (2001, 2003. и 2004). Као сасвим опипљиви резултати тих истраживња редовно су се појављивале студије које су померале спознаје о уметности средњовековне Србије и Византије. По свом старом обичају, професор Ђорђевић је открића остварена при непосредном сусрету са споменицима и закључке поводом њих саопштавао најпре на научним скуповима. У њиховом раду, бар кад су у питању они домаћи, он и даље неуморно учествује: *Свети Сава у српској историји и традицији* (1995), *Друга југословенска конференција византолога* (1995), *Свети Ахилије у Ариљу – историја, уметност* (1996), *Стефан Немања – Свети Симеон Мироточиви – историја и предање* (1996), *Краљ Драгутин у историји и уметности* (1997), *Осам векова Хиландара* (1998), *Трећа југословенска конференција византолога* (2000), *Краљ Владислав и Србија XIII века* (2000), *Грбаљ кроз вијекове* (2001), *Културни идентитет Полимља* (2001). Пун планова, којима се бранио од животног умора и интелектуалне меланхолије, професор Ђорђевић се спремао да свој замашни досије о живопису Ђурђевих ступова код Раса преточи у дуго најављивану књигу. Увелико је припремао за штампу и тематски зборник својих радова под називом *Свети Сава и српска уметност прве половине XIII века*. Најављивао је, такође, писање монографије о цркви Светог Ђорђа у Будимљи код Берана. Прека смрт није му дозволила да све те планове оствари. Посетила га је као шефа катедре за историју уметности средњег века, члана Одбора за историју уметности Матице српске у Новом Саду и уредника *Зографа*, у тренутку када је већ била покренута процедура за његов избор у звање редовног професора.

Када се и овако површно сагледа раскршћима богат академски пут професора Ивана Ђорђевића, намах постаје јасно коли-

ко је врсног ■ изузетно вредног истраживача и учитеља млађих нараштаја изгубила српска историја уметности. Образован у најбољим традицијама београдске школе историје уметности, професор Ђорђевић је своје сазнајне видике већ у најранијем периоду стручног сазревања ширио загледан у хоризонте европске науке. Непосредан додир с немачком историјом уметности помогао му је нарочито да поуздано овлада научном методологијом. По доследности у истраживачком поступку и способности да се определи за најсврсисходнији метод при обради неког проблема, професор Ђорђевић је био препознатљив у нашој науци. Испрва, он је нарочито привржен иконографском приступу, а као основно подручје интересовања намећу му се питања односа античке ■ средњовековне уметност. Плодом таквих интересовања јављају се радови о персонификацијама Старог ■ Новог завета на улазу у Богородицу Љевишку, ликовима „Океана" на капителима у Новој Павлици, стубовима и столпницима као хеленистичком наслеђу у византијској уметности, али ■ поједини познији радови какав је онај о даровима Премудрости у Морачи. Готово истовремено пажњу младог Ивана Ђорђевића заокупљају неки проблеми теорије уметности, заправо продубљеног одређења појава као што су фреско-иконе или тзв. *imagines clipeatae*. Он такође настоји да боље разуме и објасни однос средњовековних људи преме делима ликовних уметности, на основу чега јасније показује саму природу ■ суштину тих дела (*Две молитве краља Стефана Дечанског пре битке на Велбужду и њихов одјек у уметности*). У подручје теоријских разматрања средњовековне слике, заправо тумачења њеног језика и богословских основа, могла би се убројати и студија о представи Стефана Уроша III уз олтарску преграду у Дечанима.

У научном раду професора Ивана М. Ђорђевића није долазило до наглих промена праваца истраживања ■ истраживачких подручја. Поља интересовања временом су се само ширила и богатила, а нове теме и, сходно томе, нови методолошки приступи добијали на значају. Проучавање иконографије и култова појединих светитеља у српској средњовековној уметности, као што су свети Христофор, свети столпници, свети Сава Јерусалимски, свети Димитрије или свети Борис ■ Глеб, професор Ђорђевић ће, рецимо, неговати током читавог свог научног века. Слично је било и са његовим интересовањем за изучавање односа српске писане речи и сликарства у средњем веку. Он тај однос сагледава на веома широкој основи. Његову истраживачку пажњу најпре привлаче представе прибора за писање ■ опрему књиге у српском средњовековном сликарству. Нешто касније упустиће се у тумачење сложених веза између српскословенске књижевности и српске средњовеков-

не уметности, било уопште, било поводом стваралаштва значајних писаца какав је архиепископ Данило II. С нарочитом амбицијом др Иван Ђорђевић је започео [redacted] посао на критичком издавању текстова исписаних на свицима [redacted] књигама у нашем старом сликарству (Студеница, Раваница). Схватања о великом значају који је у средњем веку придаван језику и писму при конституисању идентитета народа у великој хришћанској заједници, професор Ђорђевић је с нарочитом пажњом изложио у раду о сцени Силаска Светог духа на апостоле из Ђурђевих ступова код Раса. Поменутом студијом он је истовремено показао занимање за широко поље односа идеологије [redacted] сликарства, односно историје и уметности. На то истраживачко поље ступаће још у неколико наврата, нарочито у познијим радовима (*Свети Симеон Немања као Нови Јоасаф*; *Представа краља Марка на јужној фасади цркве Светог Димитрија у Марковом манастиру*; *О портретима у Ариљу*). С друге стране, пионирску заинтересованост за темељније изучавање тематских програма српских цркава XIII века исказивао је кроз разматрање избора и распореда сликаних тема у Студеници и Милешеви. Најзад, у раду професора Ђорђевића нису били запостављени ни ретроспективни погледи на саму историју српске средњовековне уметности као науке, односно на њене зачетнике [redacted] истакнутије представнике (Вук Стефановић Караџић, Владимир Р. Петковић, Николај Љвович Окуњев). Савремене резултате те науке он је сагледавао кроз критичке приказе значајнијих књига [redacted] промовисао их као библиографски сарадник прашког часописа *Byzantinoslavica*.

Уметност која је настајала као плод ктиторске делатности српске властеле представља свакако најзначајнију истраживачку област професора Ђорђевића. Он је тој важној [redacted] занимљивој проблематици посветио, како је поменуто, [redacted] магитраски рад [redacted] докторску дисертацију. Осим тога, у засебним студијама мањег обима објављивао је истраживања појединих властеоских цркава или синтетичке погледе на властеоску уметност у неким пределима старе српске државе (*О властеоским споменицима у источним областима српске средњовековне државе; Средњовековне црквене задужбине српске властеле на Косову и Метохији*). Захваљујући напорима [redacted] резултатима професора Ђорђевића, уметност српске властеле, пре свега зидно сликарство, целовито је проучена [redacted] као целина вреднована, добивши одговарајуће место у културној историји старе српске државе. Да би широј културној јавности приближио достигнућа те уметности, осмислио је и 1988. године остварио телевизијски филм о српским властеоским задужбинама на Косову и Метохији. Проучавајући зидно сликарство српске властеле, али и многе друге споменике, др Иван Ђорђевић је знатну пажњу посвећивао ликовним

особеностима дела, примењујући често атрибутивни метод. Као истраживач с узорном визуелном меморијом, он је разматраним фрескама и иконама лако проналазио најближе стилске паралеле, користећи се у таквим анализама језгровитим, али добро изнијансираним формулацијама. У последњој деценији живота професор Ђорђевић се наорочито старао о савесном прикупљању, објављивању и критичком тумачењу споменичке грађе. То његово опредељење дошло је до нарочитог израза приликом стварања досијеа на којем је желео да утемељи књигу о Ђурђевим ступовима. Припремајући поменуту монографију, он је имао намеру да од заборава отргне и у духу читалаца изнова „изгради“ и „ослика“ стару Немањину задужбину, обједињавајући сва сачувана сведочанства о том веома значајном, али готово уништеном споменику. Колико су била озбиљна настојања професора Ђорђевића да оствари тај подухват, сведочи и неколико припремних студија објављених пред крај његовог живота.

Кроз своја истраживања, тематски и методолошки толико разграната, др Иван М. Ђорђевић се кретао пажљиво и опрезно, долазећи најчешће до добро утемељених и самим тим веродостојних резултата. Одлично упућен у литературу о разматраној проблематици, он се чврсто држао података које пружају сами споменици. Издалека се клонио заводљивих интерпретативних конструкција [redacted] „натегнутих“ хипотеза, вазда тежећи научној истини. Гнушао се спектакуларних решења кратког трајања у науци. Управо такве истраживачке врлине, наравно уз огромно искуство, познавање материје и предавачки дар, омогућиле су професору Ђорђевићу да израсте у поузданог и омиљеног педагога. Његов дубоки доживљај уметничког дела, које је увек тежио да „оживи“, постављајући га у културни оквир епохе, није дозвољавао да беседе и предавања професора Ђорђевића потону у сувопарност. Напротив, говорећи о средњовековној уметности ангажовано, као да се ради о неком животном и свакоме присном питању, он није жалио ни срца ни грла да пред својим ученицима из вековног сна пробуди давнину. Због тога се, како је недавно приметио један његов ђак [redacted] колега, на предавањима [redacted] многобројним екскурзијама и студентским праксама које је водио професор Ђорђевић могао стећи утисак да је средњи век још увек жив и да траје. Др Иван Ђорђевић није волео да својим студентима говори *ex cathedra*, одељен од њих заштитним зидом неприкосновеног ауторитета. Живо гестикулишући, он је шетао кроз аудиторијум [redacted] обраћао се слушаоцима као сабеседницима, остварујући [redacted] на тај начин непосредан и људски присан однос са својим ђацима. Они га стога нису само поштовали као предавача, већ су га [redacted] волели као учитеља. Постдипломцима [redacted] докторантима, од којих су неки долазили [redacted] из иностранства (Америка,

Грчка, Македонија), Професор Ђорђевић је пружао поуздану али ненаметљиву помоћ. Уважавајући их као самосталне истраживаче ■ самосвојне личности са различитим интересовањима, давао им је пуну слободу у осмишљавању ■ писању радова. Помно је пратио њихов развој, стрпљиво указивао на методолошке ■ материјалне грешке, али није тежио да им наметне своје виђење проблема ■ своја решења. Поштујући увек туђе мишљење он се као прави учитељ више прилагођавао ученицима но што је тражио да се они прилагоде њему. О унапређењу наставе професор Иван Ђорђевић се старао и као члан многобројних факултетских комисија ■ Савета, односно Савета Београдског универзитета. Осим на београдском и новосадском универзитету, професор Ђорђевић је поље за плодоносни педагошки рад налазио ■ на другим странама. Учествовао је у стручном оспособљавању будућих наставника ликовног васпитања и многих музејских радника, држао небројена предавања на трибинама у Београду и широм Србије. Пред собом је као циљ и тада имао напредак ■ популарисање струке којој је припадао. Њеном развоју несебично је доприносио учествујући у раду савета многих институција културе, као што су Музеј примењене уметности у Београду или Коларчев народни универзитет.

Као врстан стручњак, вредан научник ■ изузетан наставник, професор др Иван М. Ђорђевић одужио се српској историји уметности достојним уздарјима. Био је један од најзначајнијих и најмлађих представника „златног периода“ у развоју историје српске средњовековне уметности. Знао је да се искрено радује појави нових вредности у науци и настави, али и да схвати како наше доба неминовно руинира ■ разлаже један добро утемељен образовни систем, заснован на старим традицијама европске науке и високог школства. Својом непатвореном господственошћу, племенитим маниром ■ сетном иронијом, покушавао је да сачува бар привид истрајавања људских ■ научних вредности уз које је одрастао. Зато се чини да се с професором Ђорђевићем увелико запутило у прошлост и читаво једно раздобље српске историје уметности, изузетно вредно резултатима ■ богато лепим успоменама. Но, захваљујући многобројним ученицима, „својој деци“, како их је често називао, биће професор Иван Ђорђевић жив ■ у будућим временима. Између њихових пажљиво одмераваних речи или редова опрезно писаног текста пробиће се ма ■ ненадано, као некакав кодирани духовни ехо, онај громогласан, слободе пун Ђорђевићев смех, да би поново будио савести, величајући искреност, човечност и живот. Spiritus ubi vult spirat! (Јн. 3:8)

Драган Војводић

Иконографски регистар

С

Т

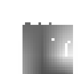
Именски регистар

В

Г

Д

Ђ



Ж

З

И

Ј

К

Т

Ш

Ю

W

Географски регистар

Д

Ђ

Е

Љ

М

Р

С

 Иван М. Ђорђевић

СТУДИЈЕ СРПСКЕ
СРЕДЊОВЕКОВНЕ УМЕТНОСТИ

Библиотека *Јазон*, књига 16

Прво издање, 2008. година

Издавач
ЗАВОД ЗА УЏБЕНИКЕ
Београд, Обилићев венац 5
www.zavod.co.yu

Лектор
НИКОЛА САРИЋ

Ликовни уредник
АИДА СПАСИЋ

Графички уредник
ДРАГАН ТАДИРОВИЋ

Коректори
МИЛКА ЦАНИЋ
ТАМАРА БАЧКОВИЋ

Обим: 40 3/4 штампарских табака
Формат: 16,5 × 23,5 cm
Рукопис предат у штампу маја 2008. године.
Штампање завршено јуна 2008. године.
Штампа „Едит принт", Београд